

to Ariel
9/20/88 Nos. 118 9/15 7M

Borrower: RLG:NJPG

Call #: T14 T396 (LC) - 4
(1988)

ILL Number: 154782



Location: SML STACKS LC
CLASSIFICATION

Patron: Dawes, Trevor

Journal Title: Tekhnema : journal of philosophy
and technology.

Ariel: 128.112.205.74

Fax: 609.258.0441, p

Volume: 4 / **Issue:**

Month/Year: / 1988 1988**Pages:**

Shipping Address:

Princeton University

Princeton University Library

Firestone Interlibrary Services - Borrow

One Washington Road

Princeton, NJ 08544-2098 USA

Article Author: Stiegler, Bernard

Article Title: The Time of Cinema. On the 'New
World' and 'Cultural Exception'

Charge

Maxcost: 15

Imprint:

ILLiad TN: 16192



p62-
118

RESEND REQUESTS must be submitted within four (4) WORKING DAYS
of original transmission, via ARIEL (130.132.80.19) or FAX (203-432-2257).
Thanks!

The inclination to believe in stories and fables, to relish tales—consuming interests still active in the elderly who can play them out again for the child—survive from generation to generation because they form the tie between generations. Insatiable, they hold out the promise of generations to come, the inscription of new episodes of a future life to be invented, to be spun.

This perfectly archaic desire for narrative regulates more than ever in modern societies, turning the cogs of their most complex machinery. World commerce develops by marshaling techniques of persuasion that spring from the arts of narrative. No event occurs outside the desire for stories. Media networks and programming industries exploit this fabulous leaning through systematic use of the specific resources of audiovisual techniques. They spur belief in the stories they tell with a thoroughly singular, unprecedented power, simultaneously instilling doubt and incredulity with respect to the future of the world that they help to overturn.

The hold of film narrative on its public stems fundamentally, then, from the most ancient desire for stories, one that is found in any epoch of humanity and that precedes all particular ages of the arts and the ways of making these stories be believed. To account, however, for the incomparable efficiency of the moving sound-image, and to apprehend the extraordinary effect of belief it instills in its spectator, to explain how and why cinema and television—now industrial and global techniques—may satisfy the universal desire for fiction and thereby condition the becoming of humanity as a whole, the singularity of techniques appearing with cinema that today govern the entirety of the productions of the programming industries must be analyzed in detail.

✱

Who can say they have never felt the modest desire, in a dark and listless mood on one of those wistful Sunday afternoons of autumn, to take in a good old movie? Whatever the plot, whatever the place—a neighborhood cinema, should you be a city-dweller with enough money for the ticket, or on your VTR if you have one, or even on TV, with no other choice than between a mediocre serial and a stupid soap opera—who will say they have never been lulled by the flux of such images?

Why wasn't the TV turned off and a good book picked up; for example, a book relating a beautiful story, an impressive, well written one? Why on such Sunday afternoons does the movement of images prevail over the words inscribed in good books?

Because there's nothing other to do than watch. And even if what you are watching is pure stupidity, the director, supposing he or she has a minimum amount of know-how in the exploitation of video-cinematographic techniques, will be able to keep your attention on the course of the images so that you'll want to see more. We adhere to the time of this

La propension à croire aux histoires et aux fables, la passion pour les contes, qui habitent encore le vieillard qui les satisfait chez le petit enfant, se maintiennent de générations en générations parce qu'elles font le lien entre ces générations. Insatiables, elles promettent d'autres générations à venir, l'écriture de nouveaux épisodes d'une vie future, à inventer, à fabuler.

Ce désir du récit très archaïque commande plus que jamais les sociétés modernes, en anime les rouages les plus complexes. Le commerce mondial se développe en mobilisant des techniques de persuasion qui doivent tout aux arts de la narration. Aucun événement n'arrive indépendamment du désir d'histoires. Les réseaux médiatiques et les industries de programmes exploitent ce penchant fabuleux en utilisant systématiquement les ressources spécifiques des techniques audiovisuelles : celles-ci suscitent la croyance dans les histoires qu'elles racontent avec une puissance tout à fait singulière, jamais égalée — en même temps qu'elles jettent cependant le doute et sèment l'incrédulité quant à l'avenir du monde qu'elles contribuent grandement à bouleverser.

L'emprise du récit filmé sur son public procède donc fondamentalement du désir d'histoires le plus ancien, un désir qui se retrouve à n'importe quelle époque de l'humanité et précède toute époque particulière des arts et des manières de faire croire à ces histoires. Cependant, pour rendre compte de l'efficacité incomparable de l'image animée sonore, pour comprendre l'extraordinaire effet de croyance qu'elle produit sur son spectateur, pour expliquer comment et pourquoi cinéma et télévision, devenus techniques industrielles et planétaires, peuvent combler le désir universel de fiction et par là même conditionner le devenir de l'humanité toute entière, il faut analyser en détail la singularité des techniques apparues avec le cinéma, qui commandent aujourd'hui encore l'ensemble des productions des industries de programmes.

✱

Qui, maussade, un dimanche après-midi d'automne, un de ces après-midi où l'on ne veut rien faire, où l'on s'ennuie cependant de ne rien vouloir faire, qui n'a pas éprouvé le modeste désir de voir un bon vieux film, peu importe l'histoire, soit au cinéma d'à côté, s'il est citadin et qu'il a trois sous, soit sur son magnétoscope s'il en possède un, soit en allumant son récepteur de télévision où finalement, bien qu'il n'y ait pas de film, mais un feuilleton médiocre, voire une émission débile, il se laissera porter par le flux des images ?

Pourquoi n'éteint-il pas alors le poste pour prendre un livre, par exemple, un livre où serait racontée une belle histoire, une histoire forte et bien écrite ? Pourquoi dans ces dimanche après-midi le mouvement des images l'emporte-t-il sur celui des mots inscrits dans les beaux livres ?

C'est qu'il n'y a rien à faire d'autre que regarder. Et même si ce que l'on regarde est une niaiserie, pour peu que le réalisateur ait quelque habileté à exploiter les possibilités vidéo-

flowing away, we forget ourselves in it, we perhaps lose ourselves there (or at least our time), but whatever the case, we will have been sufficiently caught up, if not captivated, to keep watching until the end. During the 90 or 52 minutes of this pastime, the time of our consciousness will have entirely passed over into the time of these moving images, linked to one another by noise, sounds, words and voices. 90 or 52 minutes of our life will have passed outside of our real life, in a life or in the lives of the characters, real or fictional, whose time we will have made our own; we will have adopted the events which happen to us as they happened to them.

If by chance the film was a good one, we who began in this state of total passivity that only the moving sound-image can redeem, allowing one to let everything go on without intervening in the least, not even, as in the case of the book, to go over the written sentences and turn the pages, being careful not to lose the thread—if by chance the film was any good, then we get up a little less passive, even recharged with life, charged with emotions and desires for action or inhabited by a new look on life, and the cinematographic machine, by taking up our boredom, transforms it into new energy, transubstantiates it, makes something out of nothing—out of this horrible feeling, almost fatal, of the vacuity of a Sunday afternoon. The cinema will have given us the expectation of something, something to come, that will come, and that will come from life: this life reputed to be non-fictional that we resume when, on leaving the cinema, we disappear into the fading light of dusk.



Cinema never requires that you follow closely the thread of the text: there is no text. If there is one, it enters us without our going out to get it. It intertwines with our time, it becomes the temporal fabric of these 90 or 52 minutes of unconscious consciousness that characterizes the specific being of the movie spectator, immobilized, strangely, by movement. This is because cinema conjugates two fundamental principles:

1. Cinematographic recording is an extension of photography. Photography is a technology of analog recording producing the reality effect Barthes pinpointed by showing that the noema of the photo was the “that has been.”

I call “photographic referent” not the optionally real thing to which an image or sign refers but the necessarily real thing which has been placed in front of the lens, without which there would be no photograph. Painting can feign reality without having seen it. In Photography, I cannot deny that the thing has been there. There is a superimposition here: of reality and of the past.

Looking at a photograph, I inevitably include in my scrutiny the thought of that instant, however brief, in which a real thing happened to be motionless in front of my eyes. I project the present photograph’s immobility upon the past shot, and this arrest constitutes the pose.¹

The moment of capture coincides with the moment of what is captured and it is in this coincidence of the two instances that the possibility of the conjunction of past and reality is founded, allowing for this “projection” of the photo’s immobility whereby the present of the spectator coincides in turn with the appearance of the spectrum.²

2. With the coming of sound to cinema, the phonographic recording is equally incorporated. Like the photo, the movie still [*photogramme*] belongs to a technique of analog artificial memorization. Whence the homology—up to a certain point—of the photo and the

¹ Roland Barthes, *Camera Lucida*, trans. Richard Howard, Vintage Books, London, 1993, pp. 76 and 78.

² I have developed this point further in *La technique et le temps. Tome II: La disorientation*, Galilée, 1996 (Stanford University Press, translation forthcoming).

cinématographiques, il saura attirer notre attention dans le cours des images de telle sorte que, quelles qu'elles soient, nous voudrions voir les suivantes. Nous adhérons au temps de cet écoulement, nous nous y oublions, peut-être nous y perdons nous (y perdons nous notre temps), mais quoi qu'il en soit, nous aurons été suffisamment capté, sinon captivé, pour parvenir jusqu'à la fin. Pendant les 90 ou 52 minutes qu'aura duré ce passe-temps, le temps de notre conscience se sera totalement passé dans celui de ces images en mouvement, liées entre elles par des bruits, des sons, des paroles et des voix. 90 ou 52 minutes de notre vie se seront passées hors de notre vie réelle, dans une vie ou dans des vies de personnages, réels ou fictifs, dont nous aurons épousé le temps, dont nous aurons adopté les événements qui nous seront arrivés comme ils leur sont arrivés.

Si par bonheur le film était bon, nous qui y étions venu avec cette paresse totale que seule autorise l'image animée sonore, où l'on peut tout laisser se faire sans y intervenir en rien, pas même, comme c'est le cas avec un livre, pour parcourir les phrases écrites et tourner les pages en faisant attention de ne pas perdre le fil du texte, si jamais le film était bon nous sortirions cependant moins paresseux, et même regonflé de vie, chargé d'émotions et de désirs d'agir ou habité d'un nouveau regard sur les choses, et la machine cinématographique, en prenant en charge notre ennui, l'aura transformé en énergie nouvelle, l'aura transsubstantié, aura fait quelque chose de rien — de ce sentiment terrible, presque mortel, d'un dimanche après-midi de rien. Le cinéma nous aura rendu l'attente de quelque chose, qui doit venir, qui viendra, et qui nous viendra de la vie : de cette vie réputée non-fictive que nous retrouvons lorsque quittant la salle obscure, nous nous enfouissons dans la lumière du jour tombant.



Au cinéma, nous n'avons jamais à faire attention à ne pas perdre le fil du texte : il n'y a pas de texte. Ou s'il y en a un, il entre en nous sans que nous ayons à venir le chercher. Il s'enlace à notre temps, il devient l'étoffe temporelle de ces 90 ou 52 minutes de conscience inconsciente qui caractérise l'être étrangement immobilisé par le mouvement qu'est le spectateur d'un film. C'est que le cinéma conjugue deux principes fondamentaux :

1. L'enregistrement cinématographique est une extension de la photographie. La photographie est une technologie d'enregistrement analogique productrice de cet effet de réel dont Barthes avait rendu compte en montrant que le noème de la photo est le « ça-a-été ».

J'appelle « référent photographique », non pas la chose facultativement réelle à quoi renvoie une image ou un signe, mais la chose nécessairement réelle qui a été placée devant l'objectif, faute de quoi il n'y aurait pas de photographie. La peinture, elle, peut feindre la réalité sans l'avoir vue. Dans la photographie, je ne puis jamais nier que la chose a été là. Il y a double position conjointe : de réalité et de passé.

En regardant une photo, j'inclus fatalement dans mon regard la pensée de cet instant, si bref fût-il, où une chose réelle s'est trouvée immobile devant l'œil. Je reverse l'immobilité de la photo présente sur la prise passée, et c'est cet arrêt qui constitue la pose.¹

L'instant de la saisie coïncide avec l'instant de ce qui est saisi et c'est dans cette coïncidence des deux instances que se fonde la possibilité de la conjonction de passé et de réalité qui permet ce « reversement » de l'immobilité de la photo où le présent du spectator coïncide à son tour avec l'apparaître du spectrum.²

¹ Roland Barthes, *La Chambre claire*, Gallimard/Cahiers du Cinéma/Seuil, 1980, pp. 120, 122.

² Pour un développement de ce point, cf. B. Stiegler, *La technique et le temps*, tome 2 : *la désorientation*, Galilée, 1996.

phonogram: listening to a concert engraved on a record, I include in my audition the fact that the concert "really existed," that it took place. The truth of the photo is only up to a certain point that of the phonogram, since with the latter I am dealing with a flowing object, with a flowing away that modifies the terms of the analysis: the musical object is a flux out of which no instantaneous sound cut can be made. There is no pose for the phonogram: it belongs to the phenomenology of what Husserl called "temporal objects."³

Sound can be incorporated into cinema because the film *qua* photographic recording technique capable of reproducing movement is itself a temporal object requiring the phenomenological analyses particular to this type of object. A film, like a melody, is essentially a flux: its unity is constituted in its flowing away. This temporal object *qua* flux coincides with the flux of consciousness of which it is the object—the consciousness of the spectator.

To conclude from these two remarks, the singularity of the cinematographic recording technique lies in the conjugation of two coincidences:

- on the one hand the photo-phonographic coincidence of past and reality (a superimposition here: of reality and the past⁴), inducing this "reality effect," that is, this belief in which the spectator is immediately installed by the technique itself;

- on the other hand, the coincidence between the film flux and the flux of the consciousness of the film's spectator that triggers, in the play of the movement between the photographic stills, linked by the phonographic flux, the mechanism of complete adoption of the film's time by the time of the spectator's consciousness that, itself a flux, finds itself captured and "born along" by the movement of the images. This movement, invested by the desire for stories living in all spectators, frees the movements of consciousness characteristic of cinematographic emotion.

*

Deleuze, in *L'image-mouvement*, attempts to overturn what Bergson says of "cinematographic illusion" in *Creative Evolution*, which he recaps thus :

[Cinema] operates with two complementary givens: instantaneous cuts called images; a movement or an impersonal time, uniform, abstract, invisible or imperceptible, that is "in" the apparatus and "with" which the images are made to unfurl. The cinema then offers us a false movement, it is the typical example of false movement. But how curious that Bergson should give such a modern, recent name ("cinematographic") to the oldest illusion. Must one understand that, according to Bergson, cinema would be only the projection, the reproduction of a constant, universal illusion? As if we have always been engaged in cinema without knowing it?⁴

Deleuze is undoubtedly right to object to Bergson's saying that the reproduction of illusion is "also its correction in one respect." However, Deleuze fails to draw all the consequences of this objection, precisely because he does not take into account the specificity of reproduction *qua* analog-photographic recording technique, incorporating the Barthesian "it has been," and *qua* fusion of instantaneous stills in the flux of a temporal object. This is the reason why, it seems to me, Deleuze fails to explain what "having always been engaged in cinema without knowing it" means and fails to account for the impact of the moving image.

Husserl is the thinker of the temporal object. But, playing Husserl off against Bergson and Deleuze is risky: Husserl himself, throughout his analysis, totally neglects the question

³ See Edmund Husserl, *On the Phenomenology of the Consciousness of Infernal Time*, tr. John B. Brough, Nijhoff: 1991, §7.

⁴ Gilles Deleuze, *Cinéma 1: l'image-mouvement*, Minuit, 1983, p. 10.

2. Lorsqu'il devient sonore, le cinéma intègre également l'enregistrement phonographique. Le phonogramme, comme la photo, procède d'une technique de mémorisation artificielle analogique. C'est pourquoi ce qui est vrai de la photo l'est aussi jusqu'à un certain point de tout phonogramme : écoutant un concert gravé sur un disque, j'inclus dans mon écoute que ce concert « a été », a eu lieu. Mais la vérité de la photo n'est celle du phonogramme que jusqu'à un certain point parce que dans le phonogramme j'ai affaire à un objet fluide, à un écoulement qui modifie les termes de l'analyse : l'objet musical est un flux où il est impossible de procéder à une coupe sonore instantanée. Il ne connaît pas de pose : il relève de la phénoménologie de ce que Husserl nommait des objets temporels. ³

Si le cinéma peut être sonore, c'est parce que le film, en tant que technique d'enregistrement photographique capable de restituer le mouvement, est lui-même un objet temporel qui relève des analyses phénoménologiques propres à ce type d'objet. Un film, comme une mélodie, est essentiellement un flux : il se constitue dans son unité comme écoulement. Cet objet temporel, en tant que flux, coïncide avec le flux de la conscience dont il est l'objet — la conscience du spectateur.

Conclusion de ces deux observations : la singularité de la technique d'enregistrement cinématographique résulte de la conjugaison de deux coïncidences :

— d'une part, la coïncidence photophonographique entre passé et réalité (« il y a double position conjointe : de réalité et de passé »), qui induit cet « effet de réel », c'est à dire de croyance, où le spectateur est installé d'avance par la technique elle-même,

— d'autre part, la coïncidence entre flux du film et flux de la conscience du spectateur de ce film, qui, par le jeu du mouvement créé entre les poses photographiques, liées entre elles par le flux phonographique, déclenche le mécanisme d'adoption complète du temps du film par le temps de la conscience du spectateur, qui, en tant qu'elle est elle-même un flux, se trouve captée et « canalisée » par le mouvement des images. Ce mouvement, investi par le désir d'histoires qui habite tout spectateur, libère les mouvements de conscience typiques de l'émotion cinématographique.



Dans *L'image-mouvement*, Deleuze tente de renverser ce que Bergson dit de l'« illusion cinématographique » dans *L'évolution créatrice*, et qu'il résume ainsi : le cinéma

procède avec deux données complémentaires : des coupes instantanées qu'on appelle images ; un mouvement ou un temps impersonnel, uniforme, abstrait, invisible ou imperceptible, qui est « dans » l'appareil et « avec » lequel on fait défiler les images. Le cinéma nous livre donc un faux-mouvement, il est l'exemple typique du faux-mouvement. Mais il est curieux que Bergson donne un nom si moderne et si récent (« cinématographique ») à la plus vieille illusion. Faut-il comprendre que, selon Bergson, le cinéma serait seulement la projection, la reproduction d'une illusion constante, universelle ? Comme si l'on avait toujours fait du cinéma sans le savoir ? ⁴

Deleuze a sans doute raison d'objecter à Bergson que la reproduction de l'illusion est « aussi sa correction, d'une certaine manière ». Mais il n'en tire pas toutes les conséquences — précisément parce qu'il ne prend pas en compte la spécificité de cette reproduction comme technique d'enregistrement analogico-photographique, intégrant le « ça-a-été » barthésien, et comme fusion des poses instantanées dans le flux d'un objet temporel. C'est

³ Cf. Edmund Husserl, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, trad. Gérard Granel, Presses Universitaires de France, pp. 33-37.

⁴ Deleuze, *Cinéma 1 : l'image-mouvement*, Minuit, 1983, page 10.

of recording, indeed he excludes recordings from them. I have attempted to show why Husserl thus makes a serious mistake,⁵ which brought me to underscore the essentially cinematographic structure of consciousness in general, as if it "has always been engaged in cinema without knowing it"—which would explain the singularly persuasive force of the cinematographic instance.

Husserl chooses the route of the temporal object when, in the fifth *Logical Investigation*, he attempts to account for the temporality of all consciousness as a structure of flux. The question then becomes one of analyzing the phenomenological conditions under which this flux is constituted. Now it is impossible for the phenomenologist to conduct such analyses at the level of consciousness: its structure being intentional, all consciousness is always consciousness of some thing; to account for the temporality of consciousness is only possible through an analysis of an object itself temporal.

Husserl chooses such an object in 1905: a melody. A melody is a temporel object in that it is constituted only in its duration. The phenomenon of this temporal object is a flow. A glass, even a glass of sugared water, is certainly a temporal object in the sense that it is in time, and in this respect, it obeys the laws of universal physics and entropy: it is temporal in so far as it is not eternal. This is true of all real objects. But the properly temporal object is not only in time: it is constituted temporally, it receives its warp on the woof of time—as what appears in passing, as what passes, as what manifests itself in disappearing, as flux fading away in each moment of its production. And, this is the right object for an account of the temporal tissue of the flux of consciousness itself since the flux of the temporal object absolutely coincides with the flux of consciousness of which it is the object. To give an account of the constitution of the flux of the temporal object will be also to account for the constitution of the flux of consciousness of which it is the object.

✱

In the melody *qua* temporal object, Husserl discovers primary retention. Primary retention is a kind of memory, but not in the sense of memory recall. Husserl names the latter sometimes recollection, sometimes secondary memory.

The primary memory is what the now of a temporal object retains within it of all the already past nows of the temporal object. Although they have passed, the nows in the temporal object preceding the current now are maintained in it, and in this respect, they remain present whilst having become past, they remain present as having passed in maintaining themselves as such in the current now—they are maintained as both present and absent in the current passing now, as long as the temporal object has not completely run its course, is not completely past.

When I listen to a melody, the object is presented to me in a flow. In the course of this flow, each note presenting itself now has retained the preceding note, which has retained in turn its preceding note, and so on. The current note maintains within it all the preceding notes, it is the "now" [*maintenant*] qua the maintenance—the maintaining or being maintained—of the object's presence: the present of the temporal object is its maintenance. The unity of the temporal object is thereby constituted. Because it retains all the notes, all the preceding tonal nows, the present note can sound melodiously, can be musical, harmonious or disharmonious, can properly be a note, and not just a sound or a noise.

Of course these primary retentions cannot be confused with memories in the sense of, for example, remembering a melody we heard yesterday. In this case, it would be a matter

⁵ See the last chapter of *La désorientation*, "Finitude rétionnelle et objet temporel" pp 217-278; in this chapter I also support the view that Husserl would later partially "correct" this position.

pourquoi il me paraît échouer à expliciter ce que signifie avoir « toujours fait du cinéma sans le savoir », et à rendre compte de ce qui fait la force de l'image animée.

C'est Husserl qui a pensé l'objet temporel. Critiquer Bergson et Deleuze au nom de Husserl est cependant délicat : lui-même néglige totalement la question de l'enregistrement dans son analyse. Il faut même dire qu'il l'exclut. J'ai tenté de montrer qu'il commet par là une grave erreur,⁵ ce qui m'a conduit à mettre en évidence une structure essentiellement cinématographique de la conscience en général, comme si elle avait « toujours fait du cinéma sans le savoir » — ce qui expliquerait la singulière force de persuasion du cinématographe.

Husserl s'engage sur le chemin de l'objet temporel lorsque, dans la cinquième des *Recherches Logiques*, il tente de rendre compte de la temporalité de toute conscience comme structure de flux. La question est alors d'analyser les conditions phénoménologiques selon lesquelles ce flux peut se constituer. Or, il est impossible pour le phénoménologue de mener de telles analyses à même la conscience : sa structure étant intentionnelle, toute conscience est toujours conscience de quelque chose ; rendre compte de la temporalité de la conscience n'est possible qu'à travers l'analyse d'un objet lui-même temporel.

Husserl trouve cet objet en 1905 : c'est la mélodie. Une mélodie est un objet temporel au sens où il ne se constitue que dans sa durée. Le phénomène de cet objet temporel est un écoulement. Un verre, voire un verre d'eau sucrée, est certes un objet temporel au sens où il est dans le temps, et à ce titre, il se trouve soumis aux lois de la physique universelle et de l'entropie : il est temporel parce qu'il n'est pas éternel. Ceci est vrai de tout objet réel. Mais l'objet proprement temporel n'est pas simplement dans le temps : il se constitue temporellement, il se trame au fil du temps — comme ce qui apparaît en passant, comme ce qui passe, comme ce qui se manifeste en disparaissant, comme flux s'évanouissant à mesure qu'il se produit. Et c'est le bon objet pour rendre compte de l'étoffe temporelle du flux de la conscience elle-même parce que le flux de l'objet temporel coïncide absolument avec le flux de la conscience dont il est l'objet. Rendre compte de la constitution du flux de l'objet temporel, ce sera aussi rendre compte de la constitution du flux de la conscience dont il est l'objet.

*

Dans l'objet temporel qu'est une mélodie, Husserl découvre la rétention primaire. La rétention primaire est une sorte de souvenir, mais ce n'est pas pour autant le souvenir-rappel de la mémoire. Husserl nomme celui-ci tantôt le ressouvenir, tantôt le souvenir secondaire.

Le souvenir primaire est ce que le maintenant d'un objet temporel en train de s'écouler retient en lui de tous les maintenant déjà passés de cet objet temporel. Bien qu'ils soient passés, les maintenant qui précèdent dans l'objet temporel l'actuel maintenant se maintiennent en lui, et à cet égard, ils restent présents tout en étant devenus passés, ils restent présents comme s'étant passés en se maintenant comme tels dans l'actuel maintenant — ils sont maintenus à la fois présents et absents dans l'actuel maintenant passant ; et ce, tant que l'objet temporel n'est pas complètement écoulé, complètement passé.

Lorsque j'écoute une mélodie, l'objet se présente à moi en s'écoulant. Au cours de cet écoulement, chacune des notes qui se présente maintenant retient en elle la note qui l'a précédée, celle-ci retenant elle-même la précédente, etc. La note actuelle maintient en elle toutes les notes qui l'ont précédées, elle est le « maintenant » comme maintien de la présence de l'objet : le présent de l'objet temporel est sa maintenance. C'est ainsi que se constitue l'unité de l'objet temporel. C'est parce qu'elle retient toutes les notes, tous les

⁵ Cf. le dernier chapitre de *La désorientation*,

« Finitude rétionnelle et objet temporel ».

J'ai aussi soutenu que Husserl lui-même, plus tard, « corrigera » partiellement cette position.

of a memory-recall, the recall of something past but which is no longer present. Primary retention, on the other hand, is an originary association between the now and what Husserl names its “just now passed,” which remains present in the now.

Brentano was the first to attempt to think the primary retention of the “just now past.” According to Husserl, he failed, to the extent that he posited primary retention *qua* the past originally engendered by the present now of perception, as a production that the imagination originally associated, *qua* past, with this perception. The imagination assigned an indication “past” to retention, which meant that the present now and its retentions were swallowed up into the flow, causing the temporal object to disappear. Such a point of view is inadmissible for Husserl, for it is tantamount to saying that the time of the temporal object is imagined and not perceived, that, consequently, temporal objects are not realities, but effects of the imagination. That would be purely and simply the negation of time.

However, by positing that primary retention is not a production of the imagination, but a phenomenon of the perception of time *par excellence*, Husserl must not only distinguish primary and secondary retention (one understands the necessity of the distinction), he must oppose them. To oppose primary and secondary memories, the primary retentions of perception and the recollections of memory, is to inaugurate an absolute difference between perception and imagination, and to posit that perception has nothing to do with imagination, that what is perceived is never, in any case, imagined, can absolutely never be contaminated by the fictions of which imaginary productions consist. Reality is always reality for a “Living Present.” This means that reality is the living presence of the perceived. Life is perception and perception is not imagination. In other words, life is not cinema. Nor is philosophy. Life *qua* the perception of the living present does not tell stories.

But if we could show that living reality always composes with the imagination, is only perceived providing it becomes fiction, irreducibly haunted by phantasms, then we might end up saying that life is always cinema, and that is why “when you love live, you go out to the movies.” As if one went to the movies to renew with life. To resuscitate, after a fashion.

Philosophy would then ask: “Where do these phantasms come from?” Then it would question more deeply: “What kind of life is it that must constantly resuscitate?”

These are the questions that I have attempted to take up by exploring the play of a third type of memory, neither primary nor secondary but tertiary: the type of memory to which recordings belong, in all their forms, and that Husserl himself calls “image consciousness.”⁶



Husserl holds that primary retention is absolutely and solely founded in perception. The primary retentions constitutive of the temporal object are thus not selections of consciousness. If the consciousness of time flowing selected what it retains in what is heard, and if, consequently, it did not retain the entirety of what has passed, then it would simply no longer be a question of perception, but already of a kind of imagination—at least in the absence of actual imagination.

Yet you have only to listen twice to the same melody to see that between the two auditions, consciousness (the ear, here) never hears the same thing: something has occurred. Each new audition affords a new phenomenon, richer if the music is good, less so if not, and this is why the music lover is an *aficionado* of repeated auditions. The difference stems of course from the change in the phenomenon of retentions—a variation of selections. Consciousness does not retain everything.

⁶ See Edmund Husserl, *ibid.*, p. 36.

maintenant sonores qui la précèdent, que la note présente peut sonner mélodiquement, être musicale, être harmonique ou inharmonique, être proprement une note, et non seulement un son ou un bruit.

Bien entendu, ces rétentions primaires ne peuvent être confondues avec des souvenirs au sens où l'on peut se souvenir, par exemple, d'une mélodie que l'on a écoutée hier. Car en ce cas, il ne s'agirait que d'une mémoire de rappel, le rappel de quelque chose qui s'est passé mais qui n'est plus présent. La rétention primaire est au contraire une association originaire entre le maintenant et ce que Husserl nomme son «tout-juste-passé», qui reste présent dans le maintenant.

C'est Brentano qui a tenté le premier de penser la rétention primaire du «tout-juste-passé». Mais selon Husserl, il a échoué, dans la mesure où il posait que la rétention primaire, en tant que passé originairement engendré par le maintenant présent de la perception, était une production que l'imagination associait originairement, comme passé, à cette perception. C'était l'imagination qui affectait à la rétention l'indice de passé, et qui entraînait du même coup le maintenant présent et ses rétentions dans l'écoulement où l'objet temporel passant finit par s'évanouir. Or, pour Husserl, un tel point de vue est inadmissible, parce qu'il revient à dire que le temps d'un objet temporel est imaginé, et non perçu — et par conséquent, que les objets temporels ne sont pas des réalités, mais des effets de l'imagination : cela revient à nier purement et simplement le temps lui-même. Cependant, en posant que la rétention primaire n'est pas une production de l'imagination, mais le phénomène de la perception du temps par excellence, Husserl doit non seulement distinguer la rétention primaire de la rétention secondaire, comme on comprend aisément que c'est nécessaire, mais proprement les opposer. Opposer les souvenirs primaires aux souvenirs secondaires, les rétentions primaires de la perception aux ressouvenirs de la mémoire, c'est instaurer une différence absolue entre perception et imagination, c'est poser que la perception ne doit rien à l'imagination, et que ce qui est perçu n'est en aucun cas imaginé, ne peut absolument pas être contaminé par les fictions en quoi consistent toujours les productions de l'imagination. La réalité est toujours réalité pour un Présent Vivant, ce qui veut dire que la réalité est la présence vivante du perçu. La vie est perception et la perception n'est pas l'imagination.

Autrement dit, la vie n'est pas du cinéma. Ni la philosophie. La vie comme perception du présent vivant ne nous raconte pas d'histoires.

Mais si l'on pouvait montrer que la réalité vivante compose toujours avec l'imagination, n'est perçue qu'à la condition d'être fictionnée, irrédutiblement hantée de phantasmes, alors on serait peut-être finalement amené à dire que la vie est toujours du cinéma, et que c'est pour cela que «quand on aime la vie, on va au cinéma». Comme si on allait au cinéma pour retrouver la vie. Pour ressusciter, en quelque sorte.

La philosophie demanderait alors : «D'où viennent ces phantasmes ?» Puis elle demanderait encore : «Et qu'est-ce qu'une vie qui doit sans cesse ressusciter ?»

Ce sont ces questions que j'ai tenté d'affronter en explorant le jeu d'un troisième type de souvenir, ni primaire, ni secondaire, mais tertiaire : le type auquel appartiennent les enregistrements, sous toutes leurs formes, que Husserl désigne lui-même comme conscience d'image.⁶



6 Husserl, *ibid.*, p. 50.

From one audition to the next the ear is not the same, precisely because the ear of the second audition has been affected by the first. It is the same melody, but not the same ears, of consciousness. Consciousness has been modified in the passage of the two auditions⁷ because it has changed ears. The change took place with the advent of the first audition.

As a general rule, consciousness is affected by phenomena which present themselves to it, but it is especially affected by temporal objects. This is of the utmost importance, for film, just as melody, is a temporal object. So to understand the singularity of the affection of consciousness by temporal objects is to begin to understand the specificity and the force of cinema, how it can transform life—for example by getting the whole world to adopt the American way of life.

This presupposes an analysis of the specificity of the recording technique which issues from the cinematographic flux, and the effects it has on consciousness, in so far as consciousness is already cinematographic in the principles guiding its selection of primary memories in the play of associated secondary and tertiary memories. We will now explore the conditions of this association.



We were saying that consciousness had changed from one audition to the next, and that this explained why the selection of primary memories is not the same—the object being the same, the phenomenon is each time different. But we should wonder now: how can it be that a consciousness listens twice to the same temporal object?

In fact this is impossible as long as the analog recording technique inscribing a melody on a phonogram does not exist.

In other words, it is the phonogram *qua* tertiary memory that originally highlights the fact of the selection of primary retentions by consciousness, and thus the intervention of imagination at the very center of perception.

I listen for the first time to a melody recorded on a phonographic, analog or digital support. I listen again to the same melody, later, on the same record. To all intents and purposes, in the new audition, the tone just now past, in so far as it constitutes a primary retention to which other primary retentions are tacked on, in so far as it passes, no longer passes and no longer occurs in exactly the same way as in the course of the first audition. Otherwise, I would hear nothing other than what I heard during the first audition. The tone just now past, attached to other tones just past before it, and this time that passes differently than the first, owes something, in its very passage, to the previous passage, apparently effaced, of the previous audition: its modification (passing, the retention is modified and thereby becomes past: retention *qua* passage is essentially modification of itself) is rooted in the secondary memory of the first audition. What I hear in the course of the second audition proceeds in act from what I have already heard, in the past.

Inscribed in my memory, this anteriority stems from secondary memory, that is, from imagination and fiction. What is strange is, of course, that this already engenders what is not-yet, that the already heard issues in the yet-to-be-heard.

Between the two auditions, consciousness has changed because a path [*frayage*] has been laid down. Primary retention is a selection effected following criteria established in the course of previous paths which themselves are selections from older paths. This is the case because primary retention *qua* memorization is also primary forgetting, a reduction

⁷ Bergson understood this perfectly.

La rétention primaire, dit Husserl, se fonde absolument et uniquement dans la perception. Les rétentions primaires qui constituent un objet temporel ne sont donc pas le fruit d'une sélection de la conscience. Car si la conscience du temps s'écoulant sélectionnait ce qu'elle retient de l'écoulé, et si, par conséquent, elle ne retenait pas tout ce qui s'est écoulé, alors il ne s'agirait plus purement et simplement de perception, mais déjà d'une sorte d'imagination — au moins par défaut.

Il suffit pourtant d'avoir écouté deux fois de suite la même mélodie pour constater que dans les deux écoutes, la conscience ne l'entend pas de la même oreille : il se passe quelque chose entre les deux écoutes. C'est parce que chaque écoute donne un nouveau phénomène, plus riche si la musique est bonne, moins riche si elle est mauvaise, que le mélomane (le maniaque de la mélodie) pratique la répétition à haute dose. Cette différence provient évidemment d'une altération dans le phénomène des rétentions — d'une variation des sélections. La conscience ne retient pas tout.

Il ne s'agit plus de la même oreille d'une écoute à l'autre précisément parce que l'oreille de la deuxième écoute a été affectée par la première. Il s'agit de la même mélodie, mais non des mêmes oreilles — de la même conscience. La conscience a changé entre les deux écoutes⁷ parce qu'elle a changé d'oreille. Elle a changé d'oreille parce que lui est arrivé l'événement de la première écoute.

La conscience est affectée par les phénomènes qui se présentent à elle en règle générale, mais elle l'est de manière particulière par les objets temporels. Cela nous importe parce que le film, comme la mélodie, est un objet temporel. Comprendre la singularité de l'affection de la conscience par les objets temporels, c'est donc commencer à comprendre ce qui fait la spécificité du cinéma, sa force, et comment il peut transformer la vie — par exemple faire adopter *the american way of life* au monde entier.

Cela suppose d'analyser la spécificité de la technique d'enregistrement qui permet le flux de cinématographique, et les effets que celui-ci engendre sur la conscience, en tant qu'elle est déjà cinématographique dans ses principes de sélection des souvenirs primaires par le jeu des souvenirs secondaires et tertiaires associés. Ce sont les conditions de cette association que nous allons maintenant explorer.

✱

Nous disons que la conscience a changé entre les deux écoutes et que c'est pourquoi elle ne sélectionne pas les mêmes souvenirs primaires d'une écoute à l'autre — l'objet étant le même, le phénomène est chaque fois différent. Mais nous devons nous demander maintenant : comment est-il possible qu'une conscience puisse écouter de fois de suite le même objet temporel ?

De fait, c'est impossible tant que n'existe pas la technique d'enregistrement analogique d'une mélodie sur un phonogramme.

Autrement dit, le fait de la sélection des rétentions primaires par la conscience, et donc de l'intervention de l'imagination au cœur même de la perception, n'est rendu évident que par le souvenir tertiaire qu'est un phonogramme.

J'écoute pour la première fois une mélodie enregistrée sur un support phonographique, analogique ou numérique. Je réécoute la même mélodie, plus tard, à partir du même disque. A l'évidence, dans la nouvelle audition, le son tout juste passé, en tant qu'il constitue une rétention primaire à laquelle s'agrègent d'autres rétentions primaires, en tant qu'il passe, ne passe plus et ne se passe plus tout à fait de la même manière qu'au

⁷ Bergson comprenait très bien cela.

of what passes to a past which only retains in itself what the criteria constituted by the secondary retentions allow it to select. Secondary retentions inhabit in advance the process of primary retention.

This can only take place because memorization is founded in forgetting. If to memorize did not already mean to forget, nothing would be retained because nothing would pass, nothing would occur. Let us agree that I dispose of an infinite memory and that I remember yesterday's events. I then remember each second and each fraction of a second, exactly, identically. But, on arriving at the end of a 24 hour day, I remember that at that moment I was remembering the previous day, that I am starting again to remember, again each one of its seconds, exactly, identically, etc. There is no longer the slightest difference—because no selection has taken place: time ceases its passage. Nothing occurs, nothing can happen to me; there is neither present (in which something new is always presented, including the boredom of the absence of the new), nor past: the present, in no longer passing and taking place, removes any possible passage for time. Time has ceased.

To recall yesterday, in other words to have a past, is to reduce yesterday to something less than today—it is to diminish yesterday. Memory has to be finite, and this retentive finitude is the condition of consciousness in so far as consciousness is always one of a temporal flux. For what is true of secondary memory is true of all types of memory, including primary memory. This is why primary selection can be nothing other than a selection, can only be selection, effected following criteria themselves issuing from selections.

In the case under consideration here, that of the audition of a melody recorded on a phonographic support, this secondary memory, indissociable from the primary memory, is however just as intimately linked to the "tertiary memory," to this "image consciousness" as the phonogram as such. And that is what is at stake.

Husserl gives as examples of "image consciousness" (or of what I have called tertiary memory) a painting or a bust. This "figuring by image," the object of an "image consciousness," plays no role at all in the constitution of the temporal object, nor, for that matter, in the flux of consciousness itself. Not only does such a memory not pertain to perception, it does not even belong to the past flux of consciousness, unlike the secondary memory which, although no longer a part of perception, is inscribed in the past of the flux of consciousness and belongs to this living consciousness, *qua* past, because it was perceived.

Image consciousness is not a memory of consciousness, but rather an artificial memory of what was never perceived nor therefore lived by consciousness. A 19th century painting is certainly a kind of memory, but Husserl holds that it is not the memory of the beholder. Rather the trace of a memory of the painter, who so to speak exteriorized and inscribed his memory, allowing a century later its contemplation by another consciousness as an image from out of the past, but in no case as a memory of his own lived experience. Now, in Husserlian phenomenology, only that which stems from the lived experience of consciousness is strictly beyond doubt and can be taken into account in an analysis of the constitutive conditions of phenomena. The phenomenological attitude consists in effect in positing consciousness as constitutive of the world, and not constituted by the world. The tertiary memory, being a worldly reality, cannot play a constitutive role, but is necessarily derived from consciousness, which owes, therefore, nothing to it.

However, the link between primary and secondary retentions has become manifest—although each time we deal with the same temporal object, there are manifestly two diffe-

cours de la première audition. Sinon, je n'entendrais rien d'autre que ce que j'avais déjà entendu. Le son tout-juste passé agrégé aux autres sons tout juste passés avant lui, et qui passe cette fois-ci autrement que la première fois, doit quelque chose, dans son passage même, au passage antérieur, apparemment évanoui, de l'audition précédente : sa modification (en passant, la rétention se modifie et par là même devient passé : la rétention comme passage est essentiellement modification d'elle-même) s'enracine dans le souvenir secondaire de la première audition. Ce que j'entends dans le cours de la deuxième audition procède du fait que je l'ai déjà entendu antérieurement.

Inscrite dans ma mémoire, cette antériorité relève du souvenir secondaire, c'est à dire de l'imagination et de la fiction. L'étrange est évidemment que ce déjà engendre du pas-encore, que le déjà-entendu donne lieu au pas-encore-entendu.

C'est qu'entre les deux auditions, la conscience a changé parce qu'un frayage a eu lieu. La rétention primaire est une sélection effectuée selon des critères établis au cours de frayages précédents qui sont eux-mêmes des sélections issues d'autres frayages plus anciens. Et il en va ainsi parce qu'en tant que mémorisation, la rétention primaire est aussi un oubli primaire, une réduction de ce qui passe à un passé qui ne retient en lui que ce que les critères que constituent les rétentions secondaires lui permettent de sélectionner. Des rétentions secondaires habitent par avance le processus de rétention primaire.

Il en va ainsi parce qu'il n'y a de mémorisation que comme oubli. Si mémoriser ne signifiait pas déjà oublier, rien ne serait retenu parce que rien ne passerait, rien ne se passerait. Admettons que je dispose d'une mémoire infinie et que je me souviens de la journée d'hier. Je me souviens alors de chaque seconde et fraction de seconde exactement identiquement. Mais lorsque j'arrive au terme des 24 heures de la journée, je me souviens qu'à ce moment là, je me suis souvenu de la journée d'hier, dont je recommence à me souvenir, à nouveau de chaque seconde exactement et identiquement, etc. Il n'y a plus aucune différence — parce qu'il n'y a eu aucune sélection : le temps ne passe pas. Rien n'arrive, ne peut m'arriver, il n'y a donc ni présent (où se présente toujours quelque chose de nouveau, y compris l'ennui de l'absence de nouveau), ni passé : le présent ne passant plus et ne se passant plus, il n'y a plus aucun passage possible dans le temps. Il n'y a plus de temps.

Me souvenir d'hier, avoir un passé autrement dit, c'est réduire hier à moins qu'aujourd'hui, c'est diminuer hier. Il ne peut y avoir de mémoire que finie, et cette finitude rétentive est la condition de la conscience en tant qu'elle est toujours un flux temporel. Car ce qui est vrai du souvenir secondaire l'est de toute espèce de mémoire, et l'est donc aussi du souvenir primaire. C'est pourquoi la rétention primaire ne peut être qu'une sélection, ne peut qu'être une sélection, effectuée selon des critères eux-mêmes issus de sélections.

Cependant, dans le cas qui est ici évoqué, à savoir l'audition d'une mélodie enregistrée sur un support phonographique, ce souvenir secondaire, indissociable de ce souvenir primaire, est tout aussi indissociable de ce «souvenir tertiaire» ou de cette conscience d'image qu'est le phonogramme en tant que tel. Et c'est là tout l'enjeu.

Husserl donne comme exemples de conscience d'image et de ce que j'appelle ici souvenir tertiaire le tableau ou le buste. Cette «figuration par image», objet d'une «conscience d'image», ne joue pour lui strictement aucun rôle dans la constitution d'un objet temporel — ni, par conséquent, dans la constitution du flux de conscience lui-même. Non seulement un tel type de souvenir n'appartient pas à la perception, mais il n'appartient même pas au flux passé de la conscience, au contraire du souvenir secondaire qui,

rent musical experiences of it—only in the wake of a technical possibility of analog recording of a musical temporal object and of its technical repetition. I know that I am dealing with the same temporal object, because I know that the melody was recorded by a technique featuring a coincidence between the flux of what is apprehended and the flux of what records. I know that the time of the recording apparatus coincides with the time of the musical flux. This coincidence of the mechanical flux with the flux of the temporal object produces for the flux of consciousness of this object and its recording, that superimposition of the past and the real that Barthes had associated with photography, and which here extends into the realm of sound, the difference being that in the case of the photo, it is a question of holding still, whilst with the recorded tone, as with cinema, we have a flux.

Image consciousness—here the phonogram (but it could just as well be a film)—is that in which the primary and secondary are both rooted, owing to the technical possibility of repetition of the temporal object (and one cannot overemphasize the fact that before the invention of the phonograph and cinema, such repetitions were totally impossible). In the same stroke, the rooting of the second primary memory in the memory of the first primary memory, now secondary, becomes evident. Such evidence can only be due to the fact of recording. Recording is the phonographic revelation of the structure of all temporal objects.⁸

✱

The consequences are crucial: the criteria with which consciousness selects the primary retentions and passes them by reduction is not only the work of the secondary retentions of the lived memory of consciousness, but that of tertiary memories as well. And, cinema best exemplifies this.

To specify this point, I would like to renew the analysis of a scene from Fellini's *L'Intervista*.⁹

In this film, Fellini portrays himself alongside Mastroiani during a visit to Anita Ekberg. In the course of the evening, the three actors watch the scene of the Trêve fountain in *La Dolce Vita*. An actress is thus seen watching herself playing a role, and the extreme tension of this sequence results from the undecidability of the scene: she is playing a new role in a Fellini film, but she is acting the part of someone watching herself play thirty years ago, and no spectator of this second film can be anything but certain that, watching this past recording of her past life, her past youth, Anita Ekberg cannot simply act the part, except if such a part belong to the Great Game, the most serious of all, the lowest and the highest stakes, the stakes of all games—a woman, seeing herself 30 years later grown old, who cannot help but feel the horrendous reality of the passage of time before the photographic “it has been,” before this “superimposition of reality and the past” produced by the silver haloid coincidence, and reanimated by the cinematographic temporal flux. We watch an actress seeing herself in her role as actress, as the real character of a fictional film, but we know that, playing the role of someone seeing herself as she once was, what she feels is not a simple game, a pure comedy, the simulation to which all actors must submit (playing such and such a role), but the absolutely tragic staging of her existence, this passing existence, irremediably and forever passing. Forever, except as concerns the silver haloid image that she leaves on the film. A life spared.

Watching herself in a 30 year old film, Anita experiences for herself this anterior future which struck Barthes while gazing at the photograph of Lewis Payne a few hours before his hanging:



⁸ For a development of this generalization, cf. “Objet temporel et finitude rétionnelle” in *La désorientation*, pp. 217-278.

⁹ Compare *La désorientation*, pp. 32-39.

bien qu'il ne relève plus de la perception, est inscrit dans le passé du flux de la conscience et appartient à cette conscience vivante comme son passé parce qu'il a été perçu.

La conscience d'image n'est pas un souvenir de la conscience. Il s'agit d'un souvenir artificiel de ce qui n'a pas été perçu ni donc vécu par la conscience. Un tableau du XIX^e siècle est certes une sorte de souvenir, mais on ne peut pas dire, pense Husserl, qu'il s'agit d'un souvenir de celui qui est en train de le regarder. Il s'agit plutôt de la trace d'un souvenir de celui qui l'a peint, qui a en quelque sorte extériorisé et figé son souvenir, ce qui permet un siècle plus tard à une autre conscience de le contempler comme une image du passé, mais en aucun cas comme un souvenir de son propre passé vécu. Or, dans la phénoménologie husserlienne, seul ce qui relève du vécu de conscience est strictement indubitable et peut être pris en compte dans l'analyse des conditions de constitution des phénomènes. L'attitude phénoménologique consiste en effet à poser la conscience comme constituante du monde, et non pas constituée par lui. Le souvenir tertiaire étant une réalité mondaine, il ne peut pas être constituant. Il est nécessairement dérivé de la conscience, qui ne lui doit donc rien.

Cependant, c'est uniquement depuis qu'existe la possibilité technique d'enregistrer analogiquement un objet temporel musical et de le répéter techniquement que le lien entre les rétentions primaires et les rétentions secondaires est évident, parce qu'il est évident que, bien qu'il s'agisse à chaque fois du même objet temporel, il y a deux expériences musicales différentes. Je sais qu'il s'agit du même objet temporel, parce que je sais que la mélodie a été enregistrée par une technique telle qu'il y a coïncidence entre le flux de ce qui est saisi et le flux de ce qui enregistre. Je sais que le temps de l'appareil enregistreur coïncide avec le temps du flux musical. Cette coïncidence du flux machinique avec le flux de l'objet temporel produit, pour le flux de la conscience de cet objet et de son enregistrement, cette conjonction de passé et de réalité et cet effet de réel que Barthes avait identifié dans la photo, et qui se renouvelle ici dans le domaine du son, à cette différence près que dans le cas de la photo, il s'agissait d'une pose, alors que dans le cas du son enregistré, comme dans le cas du cinéma, il s'agit d'un flux.

La conscience d'image, à savoir ici le phonogramme (mais il pourrait s'agir aussi d'un film), est ce en quoi s'enracinent finalement le primaire et le secondaire l'un en l'autre, du fait de la possibilité technique de la répétition de l'objet temporel (et on ne soulignera jamais assez qu'avant le phonographe comme avant le cinéma, de telles répétitions étaient strictement impossibles). C'est du même coup que l'enracinement du second primaire dans le souvenir du premier primaire, devenu secondaire, devient évident. Cette évidence ne peut que tenir au fait de l'enregistrement. Et elle est la révélation phonographique de la structure de tout objet temporel.⁸

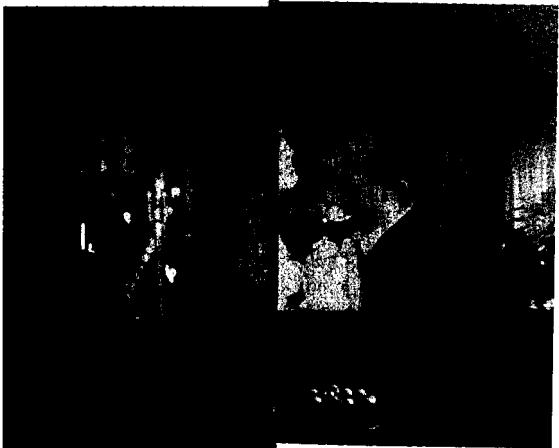
*

Les conséquences sont considérables : les critères selon lesquels la conscience sélectionne les rétentions primaires et les fait passer en les réduisant ne tiennent plus seulement aux rétentions secondaires de la mémoire vécue de la conscience, mais également aux souvenirs tertiaires. Et c'est le cinéma qui le fait le mieux apparaître.

Pour préciser ce point, je dois reprendre et approfondir l'analyse que j'avais proposée d'une scène de *L'intervista* de Fellini.⁹

Dans ce film, Fellini se met en scène avec Mastroianni en compagnie duquel il rend visite à Anita Ekberg. Au cours de la soirée, tous trois regardent la scène de la fontaine de Trêve

TECHNEMA 4 / Le temps du cinéma / Bernard Stiegler / 77



8 Pour un développement de cette généralisation, cf. « Objet temporel et finitude rétionnelle » in *La Désorientation*.

9 Voir *ibid*, pp 32-39.

scoring
ling
ech-
what
the
ject
tion
here
is a

at in
epe-
ven-
ame
ary
ct of
ts.⁸

ary
ions
ema

ta.⁹
verg.
n La
eme
new
irty
ning
part,
the
old,
otod
by
We
onal
what
rust
nce,
the

ture
fore

ment of this generalization,
orel et finitude rétionnelle”
tion, pp.217-278.

l'ésorientation, pp. 32-39.

In 1865, young Lewis Payne tried to assassinate Secretary of State W.H. Steward. Alexander Gardner photographed him in his cell, while he was waiting to be hanged. The photo is handsome, as is the young man: that is the *studium*. But the *punctum* is: *he is going to die*. I read at the same time: *This will be and this has been*: I observe with horror an anterior future of which death is the stake. By giving me the absolute past of the pose (aorist), the photographer gives me death in the future. What pricks me is the discovery of this equivalence. In front of the photograph of my mother as an child, I tell myself: she is going to die: I shudder, like Winnicott's psychotic patient, *over a catastrophe that has already occurred*. Whether or not the subject is already dead, every photograph is this catastrophe.¹⁰

"Every photograph is this catastrophe," every photograph bespeaks this anterior future whose stake is death—and the dramatic springs of every narrative, every comedy and every cinematographic emotion. As for Anita, she does not only say to herself, "she is dead, she is going to die." She says to herself, "I am going to die, I am dying." This present participle (made into a noun) is that of flux—the flux of her past life, the flux of the film that has recorded her, and the flux of her present consciousness of this film which, passing, carries and passes her off, giving her her time which will lead her to the absence of time, the non-passage, the infinite memory where nothing will ever be selected again, where everything will remain retained forever in its instant. "The instant of my death."

Here everything hinges on the fact that the film is a temporal object whereby the flesh of the actor meshes with that of the character, where the movement of the film is necessarily also the past of this actor, the moments of the life of the character are instantly the instants of the actor's past. This life meshes, in its recordings, with the life of the characters.

This conflation of the actor's life with its recordings is that of primary, secondary, and tertiary retentions coinciding in a single event: the properly cinematographic event. For in this filmic coincidence, as Fellini so masterfully stages it in including his character, *La Dolce Vita*, for any spectator of *L'Intervista*, is also necessarily a part of his past, and this reference to a past film is not simply a fictional reference to another fiction (which would be a simply citation): this fiction, *La Dolce Vita*, cited in that other fiction, *L'Intervista*, is at once

- a tertiary memory which was seen by the spectator of *L'Intervista*;
- by the same token a secondary memory of this spectator, a memory belonging to the flux of his past consciousness;
- 90 minutes of the past life of this spectator during which the film *La Dolce Vita* has been experienced as a continuous retention of primary retentions in the now of a flowing narrative whose title (whose unity) was *La Dolce Vita*, which he sees again in part—that part now included in the flux of *L'Intervista*;
- included in the flux of *L'Intervista*, that is to say also in the flux of the passing consciousness of Anita.

Consequently, *La Dolce Vita* is no longer simply fiction for its spectator: it has become his or her past in so far as watching Anita watching herself in the passage from *La Dolce Vita*, the spectator sees himself or herself "passing." He passes in this scene, even if *La Dolce Vita* does not belong to his past as it does to Anita's, Mastroianni's and Fellini's, who actually lived what the spectator sees "on the screen." The temporal object *L'Intervista* temporalizes by having the temporal object *La Dolce Vita* return as it was lived by the characters of *L'Intervista* as well as by its present spectators, all in their respective roles.

dans *La Dolce Vita*. On voit donc une actrice se regardant jouer un personnage, et la tension extrême de cette séquence résulte de l'indécidabilité de la scène : elle joue à nouveau dans un film de Fellini, mais elle joue à se regarder jouant il y a trente ans, et aucun spectateur du second film ne peut échapper à cette certitude que regardant cet enregistrement passé, de sa vie passée, de sa jeunesse passée, Anita Ekberg ne peut pas simplement jouer à se regarder, sauf à dire qu'il s'agit du Grand Jeu, du plus sérieux : du premier et dernier enjeu, de l'enjeu de tous les jeux — une femme qui se revoit trente ans plus tard, vieillie, ne peut pas ne pas éprouver l'horrible réalité du passage du temps devant le «ça-a-été» photographique, devant cette «conjonction de réalité et de passé» que produit la coïncidence argentique animée par le flux temporel cinématographique. Nous voyons une actrice jouer à se regarder actrice, comme personnage réel d'un film de fiction, mais nous savons que jouant à se regarder ayant été, ce qu'elle éprouve n'est plus un simple jeu, une pure comédie, la simulation à laquelle tout acteur doit se livrer (jouer tel ou tel personnage), mais la mise en scène absolument tragique de son existence, en tant que cette existence est en train de passer irrémédiablement et à jamais — à jamais, sauf pour ce qui concerne l'image argentique qu'elle laisse sur une pellicule de film. Sauve.

Car se regardant jouer il y a trente ans, Anita éprouve pour elle-même ce futur antérieur qui saute aux yeux de Barthes regardant la photographie de Lewis Payne quelques heures avant sa pendaison :

En 1865, le jeune Lewis Payne tenta d'assassiner le secrétaire d'État américain W.H. Seward. Alexander Gardner l'a photographié dans sa cellule ; il attend sa pendaison. La photo est belle, le garçon aussi : c'est le *studium*. Mais le *punctum*, c'est : *il va mourir*. Je lis en même temps : *cela sera* et *cela a été* ; j'observe avec horreur un futur antérieur dont la mort est l'enjeu. En me donnant le passé absolu de la pose (aoriste), la photographie me dit la mort au futur. Ce qui me point, c'est la découverte de cette équivalence. Devant la photo de ma mère enfant, je me dis : elle va mourir : je frémis, tel le psychotique de Winnicott, d'une catastrophe qui a déjà eu lieu. Que le sujet en soit déjà mort ou non, toute photographie est cette catastrophe.¹⁰

«Toute photo est cette catastrophe», toute photo dit ce futur antérieur dont la mort est l'enjeu — et le ressort dramatique de tout récit, de toute comédie et de toute émotion cinématographique.

Quant à Anita, elle ne se dit pas seulement : elle est morte, elle va mourir. Elle se dit : «Je vais mourir, je suis mourante». Ce participe présent (substantivé) est celui du flux — du flux de sa vie passée, du flux qu'est le film où elle est enregistrée, et du flux de sa conscience actuelle de ce film qui, passant, l'emporte et la fait passer, lui donne son temps qui la conduit vers l'absence du temps, le non-passage, la mémoire infinie où plus rien ne sera sélectionné, où tout restera retenu à jamais dans son instant. «*L'instant de ma mort*».

Mais tout cela tient ici au fait que le film est un objet temporel où la chair de l'acteur se confond avec celle du personnage, où le passage d'un film est nécessairement aussi le passé de cet acteur, les instants de vie du personnage sont instamment les instants du passé de l'acteur. Cette vie est confondue, dans ses enregistrements, avec celle de ses personnages.

Cette confusion de la vie de l'acteur avec ses enregistrements est celle des rétentions primaires, secondaires et tertiaires coïncidant en un seul événement : l'événement proprement cinématographique. Car dans cette coïncidence filmique, telle que Fellini la met extraordinairement en scène tout en s'y incluant, pour n'importe quel spectateur de

¹⁰ Barthes, op. cit., p. 148.

The consequence is the impossibility of distinguishing here between reality and fiction, perception and imagination.



Fellini's staging of the temporal object could be shown to reveal a much more profound general structure. A structure of haunting and phantasmatic return [*revenance*] of which, as I have argued elsewhere, Socrates was the prophet to Athens.¹¹

This structure reveals itself with more force, with the force of evidence, in cinema, because cinema is a temporal object.

We remember the characters of *Mon Oncle d'Amerique*, a film by Alain Resnais whose memory is woven with cinematographic citations. At the onset of his project, Resnais had envisaged a film made exclusively out of quotations, but he had to give the idea up for economic reasons:

The idea of using film excerpts was present in the first version of the scenario. For a short time we thought we could do a film based exclusively on scenes taken from the millions of films of the history of cinema. The novel, the cinema and the theater illustrate all possible forms of behavior. With time and patience we could have succeeded. But financially it would have been a reckless undertaking.¹²

Lodged in the memory of René Ragueneau, played by Gérard Depardieu, is Jean Gabin. Gabin, a cinema "limelight" as one said before the war. Then one started to speak of stars. Stars: inaccessible, untouchable, unmoving beings, and yet sensitive, because they are visible; beings half-way between the intelligible, the idealities they figure for the Greek mind (after being divinities for the pre-philosophical mind), and the sublunar corruptible world where the eye that contemplates them is lodged, itself so fragile, so evidently doomed to oblivion, liable, passing.

Owing to the coincidence brought about by the cinematographic temporal object, between the real life of actors and their fictive characters, the Hollywood star becomes a star only by making possible a play of haunting in which reality and fiction, perception and imagination conflate, and along with them, primary, secondary and tertiary memories.

Let us once again recall the Vivien Leigh of *A Streetcar Named Desire*, where she plays the part of Blanche, a Southern belle, who has lost the glitter of her youth and the home of her father, a "house of colonnades," one of those mansions that Scarlett in *Gone with the Wind* will refuse to give up. How could one not say, watching Vivien playing Blanche, that she and Kazan, and every spectator of the *Streetcar*, are haunted by Scarlett: her splendid beauty, the striking and unbearable ingenuousness of a young southern belle—how can one avoid saying it? Who has not seen, loved and hated Scarlett: *Gone with the Wind* was the greatest box-office success in the world history of cinema. It has been shown everywhere. And with it, Scarlett O'Hara, that is, Vivien Leigh, adored and hated by the whole world. Kazan could neither ignore nor neglect the fact when he made his choice. How can one not shudder like a psychotic over a catastrophe which has already taken place, when one sees Blanche leave forever for her rest home? How can one not feel oneself touched by madness, carried off by the madness of the great American destiny—which never fails to make a sale, on the same occasion, by making us laugh and cry in advance over our fate, over the American way of life?

America America!



¹¹ And this is the meaning, then, of the immortality of the soul, cf. "Persephone, Oedipus, Epimetheus," trans. Richard Beardsworth, in *Tekhnema*, Issue 3, *A Touch of Memory*, Spring 1996.

¹² Alain Resnais, *L'Avant-Scène Cinéma*, n° 263, March 1981, p. 7.

L'Intervista, *La Dolce Vita* fait nécessairement aussi partie de son passé, et cette référence à un film passé n'est pas simplement une référence, faite dans une fiction, à une autre fiction, ce qui ne serait qu'une citation : cette fiction, *La Dolce Vita*, citée dans cette autre fiction, *L'Intervista*, est à la fois :

- un souvenir tertiaire (un support de mémoire artificiel, dont un extrait, un bout de film, est projeté dans un autre film, enregistré sur un autre bout de film),
- un objet temporel qui a été vu par le spectateur de *L'Intervista*,
- du même coup, un souvenir secondaire de ce spectateur, appartenant à son flux de conscience passé,
- 90 minutes de la vie passée de ce spectateur durant lesquelles ce film, *La Dolce Vita*, a été vécu comme rétention continue de rétentions primaires dans le maintenant d'un récit s'écoulant qui avait pour titre (pour unité) *La Dolce Vita*, et qu'il revit présentement en partie la partie à présent incluse dans le flux de *L'Intervista*,
- ... incluse dans le flux de *L'Intervista*, c'est à dire aussi dans le flux de la conscience passante d'Anita.

Dès lors, *La Dolce Vita* n'est plus simplement une fiction pour le spectateur regardant *L'Intervista* : elle est devenue son passé de telle sorte que regardant Anita se regarder dans le passage de *La Dolce Vita*, le spectateur se voit lui-même passer. Il y passe, même si *La Dolce Vita* n'appartient pas à son passé comme au passé d'Anita, de Mastroianni et de Fellini, qui ont réellement vécu ce que le spectateur voit « au cinéma ». L'objet temporel *L'Intervista* temporalise en faisant revenir l'objet temporel *La Dolce Vita* qui a été vécu par les personnages de *L'Intervista* aussi bien que par ses actuels spectateurs, chacun dans son rôle.

La conséquence est l'impossibilité de distinguer ici entre réalité et fiction, entre perception et imagination.



On pourrait montrer que cette mise en scène ne fait que révéler une structure beaucoup plus générale. C'est une structure de hantise et de revenance phantasmatique dont j'ai soutenu ailleurs que Socrate la prédit déjà aux Athéniens.¹¹

Mais c'est dans le cinéma, et parce que celui-ci est un objet temporel, qu'elle se révèle avec le plus de force, avec la force de l'évidence.

On se souvient des personnages de *Mon oncle d'Amérique*, dont la mémoire est tissu de citations cinématographiques. Au départ de son projet, Resnais avait d'ailleurs envisagé de faire un film uniquement constitué de citations ; il dût y renoncer pour des raisons économiques :

L'idée de recourir aux extraits de films existait dès le premier état du scénario. Un moment même nous avons pensé faire un film exclusivement à base de scènes puisées dans les millions de films qui composent l'histoire du cinéma. Le roman, le cinéma et le théâtre illustrent tous les comportements possibles. Avec du temps et de la patience on y serait peut-être arrivé. Mais financièrement, ç'aurait été une entreprise folle.¹²

Dans la mémoire de René Ragueneau, joué par Gérard Depardieu, il y a Jean Gabin. Gabin : une « vedette » de cinéma disait-on avant guerre. Puis on parla de stars. Etoiles : êtres inaccessibles, intouchables, impassibles, et cependant sensibles, puisque visibles ; êtres à mi-chemin entre l'intelligible, dont ils figurent dans l'esprit grec les idéautés (après avoir été dans l'esprit préphilosophique les divinités), et le monde corruptible sublunaire où se tient l'œil qui les contemple, lui-même si fragile, si évidemment voué à la disparition, passible, passant.

¹¹ Et que c'est cela que désigne alors l'immortalité de l'âme ; cf. « Perséphone, Epiméthée, Oedipe », in *Tekhnema*, numéro 3, printemps 1996.

¹² A. Resnais, « L'Avant-Scène », in *Cinéma* n° 263, mars 1981, p. 7.

None of this is possible if the structure of consciousness is not thoroughly cinematographic, if one considers the "cinematographic" in general as that which operates by the editing of temporal objects.

If Husserl did not envisage the question that arises with phonographic and cinematographic recordings, in so far as they allow the identical repetition of the same temporal object producing each time two different phenomena, he did, on the other hand, analyze the way in which secondary memory allows a temporal object perceived in the past to be repeated at will.

He noted that in this case (I recall, for example, a melody which I listened to yesterday), consciousness disposes of a degree of freedom exempt from the case of perception, for we are dealing here with imagination. For example, I can go over the memory of a concert heard yesterday and accelerate or decelerate the memory's movement: "we are 'perfectly free' to accommodate greater or lesser parts of the re-presented event together with its running off, and consequently run through it more swiftly or more slowly over the process."¹³ Husserl had just mentioned a "remarkable" phenomenon: coincidence [*recouvrement*], whereby "the past of the duration is given to me *simpliciter*, precisely as the 'givenness' of duration."¹⁴

In this case then secondary memory would be in a position to repeat the primary temporal object as if it had actually taken place. But in fact, such a coincidence is impossible, firstly because if it is true that a temporal object is not only constituted by retentions, but also protentions, (that is, expectations and anticipations), the second time I hear the melody, relying on the tertiary memory, or if I reproduce it by imagining it, relying on the secondary memory, in both cases the expectations which were a clean slate on the first audition no longer are, and this fact can no sooner be effaced by the secondary memory than by the tertiary: it has already taken place, it has been, as we said. In one case it certainly repeats itself objectively, that is the case of the analog, photographic or phonographic tertiary memory. But the phenomenon of consciousness (a phenomenon is always one of consciousness) is different each time. In the other case, the repetition is subjective (in secondary memory): there only the phenomenon of repetition remains, without objective repetition, and therefore it is necessarily already different *qua* phenomenon. If this was not the case, what Husserl initially said — his positing of a principle of difference between imagination and perception — would be a contradiction. This is confirmed by the fact that in the imagination of the secondary memory, the expectations or protentions have already been fulfilled — this, imaging consciousness can no longer efface. Paul Ricoeur underscores the issue:

if the way in which the recollection presentifies the past differs fundamentally from the presence of the past in retention, how can a representation [of a past temporal object in secondary memory] be faithful to its object?¹⁵

"Coincidence" is therefore impossible. I demonstrated above why this was all inscribed in advance in the retentive finitude of consciousness, that is, in the fact that memory is originally selection and forgetting. This means that in all recollection of a past temporal object, there necessarily is a process of revision of the rushes, editing, a play of special effects, slowing down, speeding up, etc. — and even holds on images: this is the time of reflection, which Husserl precisely analyzes as such, a moment in the analysis of memory, in the decomposition of the remembered.

¹³ Edmund Husserl, *Consciousness of Internal Time*, § 20 (trans. modified).

¹⁴ Edmund Husserl, *Consciousness of Internal Time*, § 18.

¹⁵ Paul Ricoeur, *Time and Narrative*, Vol. 3, trans. K. Blamey and David Pellauer, University of Chicago Press, p. 34.



Du fait de la coïncidence, induite par l'objet temporel cinématographique, entre vie réelle des acteurs et vie de leurs personnages fictifs, la star hollywoodienne ne devient cette étoile qu'en rendant possible un jeu de hantises où réalité et fiction, perception et imagination se confondent, et avec eux, les souvenirs primaires, secondaires et tertiaires.

Que l'on se souvienne donc encore de Vivien Leigh dans *Un tramway nommé Désir*, où elle joue le personnage de Blanche, une femme du Sud, qui n'est plus dans sa toute première jeunesse, qui a perdu la maison paternelle, une « maison à colonnades », une de ces demeures que Scarlett, dans *Autant en emporte le vent*, ne veut à aucun prix abandonner. Comment ne pas se dire, regardant Vivien jouer Blanche, qu'elle, et Kazan, et tout spectateur du *Tramway* sont hantés par Scarlett : son extraordinaire beauté, son éclatante et insupportable fraîcheur de jeune fille enragée du Sud — comment ne pas se le dire ? Qui n'a pas vu, aimé et détesté Scarlett ? *Autant en emporte le vent* a été le plus grand succès de toute l'histoire mondiale du cinéma. Il est passé partout. Et avec lui, Scarlett O'Hara, c'est à dire Vivien Leigh, adorée et haïe par le monde entier. Kazan ne pouvait ni l'ignorer ni le négliger lorsqu'il fit son choix. Comment ne pas frémir comme un psychotique, d'une catastrophe qui a déjà eu lieu, lorsque nous voyons Blanche partir à jamais dans sa maison de repos ? Comment ne pas nous sentir devenir fous nous-mêmes, emportés dans cette folie du grand destin américain — qui ne manque pas de nous vendre, par la même occasion, en nous faisant rire et pleurer d'avance sur notre sort, *the american way of life* ?

America America !

✱

Tout cela n'est possible que parce que la structure de la conscience est de part en part cinématographique, si l'on appelle cinématographique en général ce qui procède par montage d'objets temporels.

Si Husserl n'a pas envisagé la question qui se pose avec les enregistrements phonographiques aussi bien que cinématographiques, en tant qu'ils permettent la répétition identique du même objet temporel produisant chaque fois deux phénomènes différents, il a en revanche analysé comment le souvenir secondaire permet de répéter à volonté, par l'imagination, un objet temporel antérieurement perçu.

Et il a remarqué que dans ce cas (je me souviens par exemple d'une mélodie que j'ai écoutée hier), la conscience dispose d'une liberté qui est exclue dans le cas de la perception — car on est alors dans l'imagination. Par exemple, je peux reparcourir le souvenir d'un concert écouté hier en accélérant ou en ralentissant : « ... nous pouvons « en toute liberté » logger des fragments plus grands ou plus petits du processus re-présenté avec ses modes d'écoulement et ainsi le parcourir plus vite ou plus lentement. »¹³

Husserl évoque alors un phénomène « remarquable », celui du recouvrement, où « le passé de ma durée m'est alors donné, précisément tout simplement donné comme redonnée de la durée ». ¹⁴

Ce qui veut dire que dans ce cas, la mémoire secondaire serait en mesure de répéter comme il a eu lieu, ni plus ni moins, l'objet temporel primaire. Mais de fait, un tel recouvrement est impossible, d'abord parce que s'il est vrai qu'un objet temporel n'est pas simplement constitué de rétentions, mais aussi de protentions, c'est à dire d'attentes, la deuxième fois que je l'entends, grâce à un souvenir tertiaire, ou bien si je le reproduis en l'imaginant, grâce à la mémoire secondaire, dans l'un et l'autre cas, les attentes qui étaient vierges lors de la première audition ne le sont plus, et cela, la mémoire secondaire ne peut

¹³ Edmond Husserl, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, tr. Gérard Granel, Presses Universitaires de France, 1964, p. 66.

¹⁴ Ibid., p. 60.

mentally from the
temporal object in



Since we have seen elsewhere that this selection firstly affects primary retention itself, we can now say that consciousness is always, after a fashion, the editing of primary, secondary, and tertiary memories by themselves. Given that we shall call tertiary memory all forms of objective memories: cinematogram, photogram, phonogram, writing, painting, bust, but also monuments and objects in general, which all witness a past which I myself have not necessarily experienced.

Memory in all its forms would always be to a certain extent a kind of rush revision—editing of takes, from the simplest forms of juxtaposition to the great art of the editor, following the quality of consciousness and the nature of the object which is presented to it, and according to criteria, that is, secondary memories—the experience that consciousness has of the object.

René Rageuneau, in one scene from *Mon Oncle d'Amerique*, "projects" a scene from a film with Gabin onto what he is presently living and which is his support or screen of projection. This projection is certainly not far removed from what Freud speaks of in his metapsychological writings.

We would call "consciousness" this center of post-production or this production room [*régie*] in charge of editing, staging, and realizing the flux of primary, secondary and tertiary retentions.

✱

Memory is originally forgetting because it is necessarily reduction of what has occurred to the fact of being past, and therefore, it is less than the present.

The past is diminished in the present of its recollection, otherwise it would not pass, it would not have passed. This is the normal structure of passage in general, that is, of time, and that is why cinema and, more generally, all narrative can and must abbreviate and condense the time of what is narrated into the time of the narration. I can narrate in two hours a story of two millenniums. All transmission of knowledge and all familial or institutional education are rooted in this originary legality of the relation of condensation operative between the (condensed) past and the (condensing) present.

This condensation—Bergson would rather say "contraction"—is an editing, a selection, an anthology of past scenes, lived by me in the mode of perception or through images of all kinds, projected on the screen/support of the present. Cinema is a specific case of this generality. Its specificity lies in its being a temporal object whose time of flowing can be controlled in what today is called the time-code, with machines for production, post-production, projection and reception.

Condensation *qua* editing (analyzed by Freud in *The Interpretation of Dreams*) can now become what Hitchcock so artfully set up in *Four o'clock*, where the keenest intersections between retentions and protentions are set in place in direct relation to clock time. The relation of time-code to clock time can thus be analyzed in detail, and the effectivity of condensation observed.

Let us recall the story line: a jealous husband, a watchsmith, wishes to blow up his home, at 4 o'clock in the afternoon, while his wife is meeting her lover. Just as he is setting the mechanism of the time bomb (an alarm clock will set off the detonator), he happens upon thieves who, after a struggle, tie him up in his cellar, next to the dynamite, not knowing in what kind of straits they have put him. In the course of the last 32 minutes and

pas plus l'effacer que la mémoire tertiaire : ça a déjà eu lieu, ça-a-été, disions-nous. Certes, dans un cas ça se répète objectivement : c'est le cas du souvenir tertiaire analogique, photographique ou phonographique. Mais le phénomène de conscience (et le phénomène est toujours celui de la conscience) est chaque fois différent. Dans l'autre cas, ça se répète subjectivement (dans la mémoire secondaire) : il n'y a plus là que le phénomène de la répétition, sans répétition objective, et donc c'est nécessairement déjà différent, en tant que phénomène : si tel n'était pas le cas, cela contredirait ce que disait initialement Husserl, à savoir la différence entre imagination et perception qu'il pose en principe, et qui est confirmée par ce fait que dans l'imagination du souvenir secondaire, les attentes ou protentions ont déjà été remplies, ce que la conscience imaginante ne peut plus effacer.

Comme le souligne Paul Ricœur,

si la manière dont le ressouvenir présentifie le passé diffère fondamentalement de la présence du passé dans la rétention, comment une représentation [d'un objet temporel passé dans la mémoire secondaire] peut-elle être fidèle à son objet ?¹⁵.

Le «recouvrement» est donc impossible. J'ai indiqué ci-dessus pourquoi tout cela est inscrit d'avance dans la finitude rétentionnelle de la conscience, c'est à dire dans ce fait que la mémoire est originairement sélection et oubli. Mais cela veut dire que dans toute remémoration d'un objet temporel passé, il y a nécessairement un processus de dérushage, de montage, un jeu d'effets spéciaux, de ralenti, d'accélééré, etc. — et même d'arrêt sur image : c'est le temps de la réflexion, que Husserl analyse précisément comme tel, un moment d'analyse du souvenir, c'est à dire de décomposition du remémoré.

Mais puisque nous avons vu par ailleurs que cette sélection affecte d'abord la rétention primaire elle-même, nous pouvons dire à présent que la conscience est toujours en quelque manière montage de souvenirs primaires, secondaires et tertiaires les uns par les autres. Etant entendu qu'on appellera souvenir tertiaire toute forme de souvenir objectif : cinématogramme, photogramme, phonogramme, écriture, tableau, buste, mais aussi monument et objets en général, tel qu'ils témoignent pour moi d'un passé que je n'ai pas forcément vécu moi-même.

Le souvenir sous toutes ses formes serait toujours en quelque mesure une sorte de dérushage-montage de prises, du simple bout-à-bout au grand art du monteur, selon la qualité de la conscience et la nature de l'objet qui se présente à elle, et selon les critères, c'est à dire les souvenirs secondaires, c'est à dire l'expérience dont elle dispose pour cet objet.

René Ragueneau, dans telle scène de *Mon Oncle d'Amérique*, «projette» telle scène de tel film avec Gabin sur ce qu'il vit en ce moment qui lui sert de support et/ou d'écran de projection. Projection qui n'est certes pas étrangère à ce dont parle Freud dans sa *Métapsychologie*.

On appellerait «conscience» ce centre de post-production ou cette régie qui assure le montage, la mise en scène, la réalisation du flux des rétentions primaires, secondaires et tertiaires.



La mémoire est originairement oubli parce qu'elle est nécessairement réduction de ce qui s'est passé au fait que c'est passé, que c'est du passé, et que c'est donc moins que le présent.

Le passé est diminué dans le présent de sa remémoration, sinon il ne passerait pas, il ne serait pas passé. Telle est la structure normale du passage en général, c'est à dire du temps, et c'est pourquoi le cinéma, et, plus généralement, toute narration peuvent et doivent abréger et condenser le temps de ce qui est récité dans le temps du récit. Je peux raconter en deux heures une histoire de deux millénaires. Toute la transmission du savoir et toute

¹⁴ Paul Ricœur, *Temps et récit*, tome 3 : *Le Temps raconté*, Seuil, 1985, p. 55.

23 seconds of the film, which lasts for exactly 48 minutes 23 seconds, the spectator participates in the expectation of the explosion and the ensuing terror, in himself, via the watchsmith.

It is easy to measure the condensation accomplished by Hitchcock, since in the final part of the film, the longest part, clock time is given 16 times.

The first part of the film, introducing the character and his plan, lasts 9'08". It describes approximately one day in the life of the character.

The second part, progressing through the suspicion leading to the decision to go through with the project, lasts 6'52". Two days in the life of the character are portrayed.

The last scene, which gives the countdown to the explosion, describes in 32'23" two hours in the life of the character. But in the course of these 32'23", the relation between the time of the character and the time of the film gets tighter, following a non-linear progression: it varies according to the events which scan the expectation of the explosion (Hitchcock articulates retentions and protentions to provoke suspense, using an editing technique which goes to explain the non-linear progression of the relation between the two times).

As for the last minute before the explosion, it lasts exactly 72 seconds. Hitchcock has stretched time. [Recapitulation of the relation between film time and countdown time. See *]

In the end the bomb does not explode. What is surprising is that every time I watch the movie, I always tremble: I adopt the character's anticipations, I identify with him. The protentional effect is not eliminated by the fact that the expectations had been previously fulfilled. For I am swept up again in the flux which, even if each time I notice something different, has me once again adopting the time of the character by abbreviation, condensation, contraction, of which the de-contraction of the last minute in "real time" (a minute lasting 72 seconds) intensifies the effects of all the preceding contracted, condensed, abbreviated minutes.

*

In *L'Eclipse*, Antonioni has the death of a broker announced on the floor of the Paris stock exchange and stages a minute of silence lasting for about a minute—56" on my VTR. This "real time" does not mean that the time of cinema would be all the more true or "realistic" in coinciding with the time of life. It is a matter of a minute of death. And of a silence and an immobility which, *a contrario*, make it obvious that because the time of living consciousness of the spectator is always the time of a contraction, condensation, abbreviation, editing—always the time of cinema—that the conjunction of the film's flux and that of spectatorial consciousness takes place and that the spectator can adopt the time of the characters which graft themselves on his own time as selection, contraction and editing of his own memories.

This minute that lasts is couched in the condensed time of cinema like an eclipse. A halt before death, before death as total de-contraction. Cinema, that is, movement, that is, life, is held at bay, yields: the hustle-bustle on the trading floor was but collisions, shouts, the buying and selling of stocks, this all stops. The exactitude of the minute's recording suspends life as selection.

"A minute here is worth billions," says mezzo voce Piero (Alain Delon) to Victoria (Monica Vitte). Then the stock quotations resume.

*	
Clock time	Time
2:15	25'
2:27	26'
2:40	27'2"
2:50	28'
3:00	29'3"
3:04	30'5"
3:09	33'3"
3:11	34'5"
3:28	37'13"
3:46	38'26"
3:52	40'52"
3:56	44'06"
3:58	45'03"
3:59	45'34"
4:00	46'46"

**	
Indication du réveil	Indication du temps
2h 15	25'
2h 27	26'20"
2h 40	27'27"
2h 50	28'
3h 00	29'31"
3h 04	30'57"
3h 09	33'31"
3h 11	34'59"
3h 28	37'13"
3h 46	38'26"
3h 52	40'52"
3h 56	44'06"
3h 58	45'03"
3h 59	45'34"
4h 00	46'46"

l'éducation, familiale ou institutionnelle, reposent sur cette légalité originaire du rapport de condensation qui s'opère entre le passé (condensé) et le présent (condensant).

Cette condensation — cette contraction dirait plutôt Bergson — est un montage, une sélection, un florilège de scènes antérieures, vécues par moi sur le mode de la perception ou à travers des images de toutes sortes, projetées à l'occasion de l'écran/support du présent. Le cinéma est un cas spécifique de cette généralité, dont la spécificité tient au fait qu'il s'agit d'un objet temporel dont on peut asservir le temps de l'écoulement, que l'on nomme aujourd'hui le *time-code*, avec des machines de production, de post-production et de projection ou de réception.

La condensation comme montage (que Freud analyse aussi dans *L'interprétation des rêves*) peut alors devenir ce dont Hitchcock joue si bien dans *Four o'clock*, où les agencements les plus rusés entre rétentions et protentions sont mis en œuvre en rapport direct avec le temps de l'horloge. Où l'on peut donc analyser en détail le rapport entre *time-code* et temps de l'horloge, et constater l'effectivité de la condensation.

Rappelons en quelques mots l'argument : un mari jaloux, horloger de son état, veut faire sauter sa maison, à 4 heures de l'après-midi, pendant que son épouse y rencontrera son amant. Au moment où il déclenche le mécanisme de la bombe à retardement (un réveil commande le détonateur), il surprend des voleurs qui le ligotent après une lutte dans la cave, tout près de l'explosif, sans qu'il ait rien pu leur en dire. Au cours des trente-deux dernières minutes et vingt-trois dernières secondes du film, qui dure au total 48'23", le spectateur assiste à l'anticipation du moment de l'explosion et à la terreur qu'elle provoque ...en lui ...via celle de l'horloger.

Il est facile de mesurer la condensation opérée par Hitchcock, puisque dans la dernière partie qui est aussi la plus longue, l'heure est indiquée seize fois.

La première partie, qui présente le personnage et son dessein, dure 9' 08". Elle décrit environ une journée de la vie du personnage.

La seconde partie, qui montre la progression des soupçons au point où la décision est prise de passer à l'exécution du projet, dure 6'52". Elle décrit deux journées de la vie du personnage.

La dernière scène, qui présente le compte à rebours de l'explosion de la bombe, décrit en 32'23" deux heures de la vie du personnage. Mais au fil de ces 32'23", le rapport entre temps de la vie du personnage et durée du film se resserre, selon une progression qui n'est pas linéaire : elle varie en fonction de quelques événements qui rythment l'attente. (Hitchcock articule rétentions et protentions pour provoquer le suspense par un montage qui explique la progression non-linéaire du rapport des temps).

Quant à la dernière minute avant l'explosion de la bombe, elle dure exactement 72 secondes. Hitchcock en a rallongé le temps. [Récapitulation du rapport entre temps du film et temps du compte à rebours. Voir **]

Finalement, la bombe n'explosera pas. L'étonnant est évidemment que lorsque je revois le film, je frémis à nouveau : j'adopte les anticipations du personnage, je me mets «dans sa peau». L'effet protentionnel n'est pas éliminé par le fait que les attentes ont été antérieurement comblées. Car je suis repris par le flux qui, même si j'y remarque à chaque fois autre chose, me fait adopter cette fois encore le temps du personnage par abréviation, condensation, contraction, dont la dé-contraction de la dernière minute en «temps réel» (une minute qui dure 72 secondes) exaspère les effets de toutes les précédentes minutes contractées, condensées et abrégées.

✱

Film time	Film sequence time
10'00" for	15'
1'20" for	12'
1'07" for	13'
0'33" for	10'
1'31" for	10'
1'26" for	04'
02'26" for	05'
01'28" for	02'
02'46" for	17'
01'13" for	18'
02'26" for	06'
03'46" for	04'
01'03" for	02'
00'31" for	01'
01'12" for	01'

Temps du film	Temps de la scène
10'00" pour	15'
1'20" pour	12'
1'07" pour	13'
0'33" pour	10'
1'31" pour	10'
1'26" pour	04'
02'26" pour	05'
01'28" pour	02'
02'46" pour	17'
01'13" pour	18'
02'26" pour	06'
03'46" pour	04'
01'03" pour	02'
00'31" pour	01'
01'12" pour	01'

10'00" pour	15'
1'20" pour	12'
1'07" pour	13'
0'33" pour	10'
1'31" pour	10'
1'26" pour	04'
02'26" pour	05'
01'28" pour	02'
02'46" pour	17'
01'13" pour	18'
02'26" pour	06'
03'46" pour	04'
01'03" pour	02'
00'31" pour	01'
01'12" pour	01'



TEKHNEMA 4 / The Time of Cinema / Bernard Stiegler / 88



Dans *L'Eclipse*, Antonioni fait annoncer à la corbeille de la bourse la mort d'un courtier et met en scène une minute de silence qui dure environ une minute (56" d'après mon magnétoscope). Ce « temps réel » ne signifie pas que le temps du cinéma serait d'autant plus vrai ou « réaliste » qu'il coïnciderait avec le temps de la vie. Il s'agit d'une minute de mort. Et d'un silence et d'une immobilité qui rendent *a contrario* évident que c'est parce que le temps de la conscience vivante du spectateur est toujours celui d'une contraction, d'une condensation, d'une abréviation, d'un montage, est le temps du cinéma, que la conjonction du flux du film et de celui de la conscience spectatorielle a lieu et que le spectateur peut adopter le temps des personnages qui vient se greffer dans son propre temps comme sélection, contraction et montage de ses propres souvenirs.

Cette minute qui dure une minute est sertie dans le temps condensé du cinéma comme une éclipse. C'est un arrêt devant la mort, un arrêt de mort, la mort comme totale décontraction. Le cinéma, c'est à dire le mouvement, c'est à dire la vie, sont tenus en respect, s'inclinent : l'agitation de la corbeille qui n'était que bousculades, hurlements, achats et ventes d'actions, tout cela s'interrompt. L'exactitude de l'enregistrement de la minute suspend la vie comme sélection.

« Une minute ici, ça coûte des milliards » dit à voix basse Piero (Alain Delon) à Victoria (Monica Vitti). Puis reprennent les cotations.

Combien coûte une minute de film ? La coïncidence d'une minute avec une minute montre que sans une telle coïncidence il y a justement le cinéma, que le cinéma qui fait jouer d'autres coïncidences n'a pas besoin d'elle, et que tout à un prix : le prix du temps qui passe — de l'irréductibilité de la sélection. Tout cinéma est « hollywoodien », tout film attend sa « sélection » et son prix, même ce film qui, avec sa minute de silence qui dure exactement une coûteuse minute, appartient au cinéma européen d'après le néo-réalisme, prépare l'époque de la « nouvelle vague », et donne à voir une pure « image-temps ».

✱

C'est parce que le flux de conscience est contraction du temps que le cinéma peut déclencher ce processus d'adoption où mon temps, durant le temps d'un film, devient le temps d'un autre et un autre temps.

Mon temps est toujours celui des autres. Le cinéma le révèle cinématographiquement. Mon temps se construit en se greffant le temps qu'il prélève aux autres — y compris en se donnant à ces autres dans un entrelacement de flux, et comme de sèves.

C'est pourquoi la solitude est si difficile à supporter. Dans la solitude où l'autre fait défaut, il n'y a plus de temps, « rien ne se passe », « rien n'arrive », je rencontre l'ennui car je ne rencontre que la coquille vide d'un « moi » que le temps de l'autre ne porte plus.

Si, dans ces maussades dimanche après-midi, la distraction cinématographique ou télévisuelle peut me procurer un autre de synthèse, c'est parce que le flux filmique vient sélectionner pour moi. Il vient m'altérer et me désaltérer (me décontracter), me remonter (c'est une sorte de remontant), et il me donne accès à l'autre, qui est d'abord en moi, et qui n'attend que la vie, c'est à dire le cinéma, l'image de l'autre, pour se mettre en mouvement en s'y projetant.

Il n'est possible de trouver l'autre qu'en soi. Il n'est possible de trouver qu'en soi — au détour d'un autre, réel ou fictif — l'autre de soi, l'autre que soi, le nouveau de soi : la poursuite de l'histoire qu'est un soi dont tout autre est l'occasion et la possible greffe d'un

How much does a minute of film cost? The coincidence of a minute with a minute shows that without such coincidence there is, precisely, cinema, which relies on other coincidences and has no need of this one, and that everything has its price: the price of passing time—the irreducibility of selection. All cinema is “hollywoodian,” all film awaits its “selection” and its price, even this film which, with its minute of silence lasting exactly a costly minute, belongs to European cinema after neorealism and prepares the age of “new wave” and shows us something like a pure “image-time.”



Because the flux of consciousness is a contraction of time, cinema can trigger this process of adoption in which my time, during the time of a film, becomes the time of an other and another time.

My time is always the time of others. Cinema reveals this cinematographically. My time is constructed by grafting time taken from others onto it, and this includes giving one's time to these others in a sap-like intertwining of flux.

That is why solitude is so difficult to deal with. In solitude with the other absent, there is no more time, “nothing happens,” “nothing occurs,” I encounter boredom for I encounter only the empty shell of a “me” that the time of the other no longer supports.

If, on this lackluster Sunday afternoons, cinematographic or televised distraction can give me a synthetic other, it is because the film flux selects for me. It changes me and quenches my thirst for an other (it eases my contractions), builds me up (it is a sort of build-me-up) and gives me access to the other, who is first of all in me, who awaits only life, that is, cinema, the image of the other, to get going by projecting itself.

The other can only be found in self. Finding is only possible in the self—by the detour through an other, real or fictive—the other of self, the other than self, the new of self: the continuation of the story that a self is, and for which the altogether other is the opportunity and the possible graft of a supplementary episode. I project onto the other the expectation that he enter my film, support it and screen it—as its co-producer, script writer, character, atmosphere, accessory, etc.

As Bergson says, because the present of consciousness, which is memory, is contraction of the entire past, and because time, which is primary retention, is selection by secondary retentions, like cinema in life I revise the rushes, I view, I edit everything that has been repressed-archived: shot, sound and odor recordings, touch, contact, and caress recordings, I take it all up again and I undo and redo, I abbreviate—this results in characters and situations: the people on whom I project a new episode, the things making up the decor.

The other is not simply “the others,” I also do documentary, I look at the garden, the street, the mountain or the sea, the road, the cars in front of me on the road, the passers-by, and the crowds and all these people I observe while nothing happens to me, but which is what happens to me as a whole.

I can also take “myself” for another, film “myself,” project “myself,” graft “myself” onto “myself,” use “myself” as a stake, as a support and a screen: I can, for example, write. That is to say, for myself, to “objectify” myself, “exteriorize” myself, “express” myself: “tertiarize” myself.

This is again editing, this is already cinema.

Toward the beginning of the second half of the 20th century, the time of cinema in full swing becomes television and literature cut-up.



épisode supplémentaire. J'attends de l'autre sur qui je projette qu'il entre dans mon film, le supporte et lui fasse écran — comme co-producteur, scénariste, personnage, ambiance, accessoire, etc.

Parce que, comme le dit Bergson, le présent de la conscience, qui est mémoire, est contraction de tout le passé, et parce que le temps, qui est rétention primaire, est sélection par les rétentions secondaires, comme au cinéma dans la vie je déruse, je visionne, je monte tout ce qui a été refoulé-archivé : prises de vues, prises de sons, prises d'odeurs, prises de tacts, prises de contacts, caresses, je reprends tout cela que je démonte et remonte, que j'abrège — ça donne des personnages et des situations : les personnes sur lesquelles je projette un nouvel épisode, les choses qui font le décor.

L'autre n'est pas seulement « les autres », je fais aussi du documentaire, je regarde le jardin, la rue, la montagne ou la mer, la route, les automobiles devant moi sur la route, les passants, et les foules et tout ce monde que j'observe où rien ne m'arrive, mais qui m'arrive en bloc.

Je peux aussi « me » prendre comme autre, « me » filmer, m'« auto »-projeter, « me » greffer sur « moi-même », « me » prendre comme tuteur, comme support et comme écran : écrire par exemple. C'est à dire pour moi-même m'« objectiver », m'« extérioriser », m'« exprimer » : me tertiariser.

C'est encore du montage, c'est déjà du cinéma.

Vers le début de la seconde moitié ^{xx}e siècle, le temps du cinéma qui bat son plein devient télévision et la littérature *cut-up*.

✱

Rien de tout cela ne serait possible si des souvenirs tertiaires de toutes sortes n'étaient pas là pour transmettre ce qui est arrivé, qui s'est passé bien avant moi, et me permettre d'enchaîner sur les épisodes qui m'ont précédé.

Je ne suis qui je suis qu'en héritant d'un monde auquel les choses me donnent accès comme supports de mémoire et écrans de projection. C'est parce que les humains conservent les traces de leur vie dans les ustensiles, objets usuels, outils, routes, maisons, statues, monuments, livres et enregistrements de toutes sortes, tout ce qu'on appelle « du bien », du « patrimoine », que le récit de leurs histoires peut se transmettre de générations en générations, et que malgré la disparition des individus, ce qui leur est arrivé reste accessible à ceux qui viendront après.

Les hommes disparaissent, leurs histoires restent. C'est la grande différence avec les autres vivants, végétaux et animaux qui nous sont si chers.

Parmi ces traces, certaines sont produites dans un tout autre but que la conservation de la mémoire : une poterie, un outil ne sont pas faits pour transmettre la mémoire. Néanmoins, ils la transmettent spontanément, et c'est pourquoi l'archéologue les recherche : ils sont souvent les seuls témoins des épisodes les plus anciens.

D'autres traces sont proprement vouées à la transmission de la mémoire. Ainsi de l'écriture, de la photographie, de la phonographie et du cinématographe.

Tout cela constitue les supports de la mémoire tertiaire, où l'on distingue des époques, qui ont chaque fois des effets spécifiques sur la manière dont les histoires se construisent et se transmettent — et sur la manière dont l'« Histoire » se fait.

C'est pourquoi Deleuze peut se demander si la reproduction de ce que Bergson appelle l'« illusion cinématographique » n'est pas « aussi sa correction, d'une certaine manière ». Deleuze se le demande, mais il ne peut pas vraiment répondre à sa question, parce que,

Nothing of all this would be possible if tertiary memories of all kinds were not there to transmit what has happened, what occurred well before me, to permit me to follow up on the episodes which have preceded me.

I only am who I am in inheriting from a world to which things give me access as memory supports and screens of projection. Because humans conserve the traces of their lives in utensils, tools, roads, houses, statues, monuments, books and recordings of all kinds, everything called "property" or "patrimony," the narrative of their stories and histories can be transmitted from generation to generation, and despite the disappearance of individuals, what happens to them remains accessible to those to come in their stead.

Humans disappear, their histories and stories remain. This is their great difference from other living creatures, vegetables and animals of which we are so fond.

Among these traces, some are produced to ends altogether different than those of memory conservation: a piece of pottery or a tool are not made to transmit memory. Nevertheless they spontaneously transmit memory, and that is why the archeologist seeks them out: as the sole remaining traces of the most ancient episodes.

Other traces are specifically intended for the transmission of memory. Thus writing, photography, phonography or cinematography.

This all constitutes the supports of tertiary memory, in which ages are distinguished, which each time have specific effects on the way in which histories and stories are spun and transmitted—and the way in which History is made.

This is why Deleuze can ask himself if the reproduction of what Bergson calls "cinematographic illusion" is not also "its correction, in a way."

Deleuze's question cannot really be answered because, no more than Husserl or Bergson, he does not thematize the question of recording. He speaks of the reproduction of illusion but, despite his precise knowledge of the history of cinematographic techniques, he never elaborates the question precisely.

And that is why he mires in the question of the "semiology" of cinema, which he attempts to transform into a "semiotics." He rightly objects to Metz's importation of linguistic concepts into the theory of the moving image with the substitution of "an enunciation for an image,"¹⁶ but does he himself do anything different in persisting in speaking of signs, opsign, soundsign, "chronosigns," "lectosigns" and "noosigns?"¹⁷

Prior to semiotics or semiology, the question of regularity must be asked, the question of the rule, that is, grammar. For once one begins to speak in terms of enunciation and sign, one is speaking of the decomposition of a unity, a signifying synthesis, and such a decomposition is an analysis: the very one engaged in at school for centuries, well before the semiological or semiotic theory, and which is called in grade school "grammatical analysis."



Where, then, does grammar come from, what is to be thought of it, and what is its relationship to reproduction?

There is no grammar of language [*la langue*], which is primarily the knowledge of the letter (*gramma*), without writing *qua* the technique of speech reproduction.

I can only touch rapidly on this immense subject, which will open up a new approach to the question of cinema and more generally that of the moving image as it imposes itself, especially today given the digitization of the analog image.

¹⁶ cf. *L'image-temps*, p. 41.

¹⁷ The inverted commas are Deleuze's, cf. *L'image-temps*, p. 35.

pas plus que Husserl ou Bergson, il ne pose le problème de l'enregistrement. Il parle de la reproduction de l'illusion, mais, malgré sa connaissance précise de l'histoire des techniques cinématographiques, il n'en élabore jamais la question.

Et c'est pourquoi il s'enlise dans la question de la «sémilogie» du cinéma, qu'il tente de transformer en une «sémiotique». Il reproche à Metz, à juste titre, d'importer les concepts du langage dans la théorie de l'image animée en substituant «un énoncé à l'image»¹⁶, mais lui-même fait-il autre chose, lorsqu'il continue à parler de signes, opsigne, sonsigne, «chronosignes», «lectosignes» et «noosignes»?¹⁷

Avant la sémiotique ou la sémiologie, il faut poser la question de la régularité, c'est à dire de la règle, c'est à dire de la grammaire. Car dès que l'on parle d'énoncé, aussi bien que de signe, on parle de décomposer une unité, une synthèse signifiante, et une telle décomposition est une analyse: celle-là même que l'on pratique à l'école depuis des lustres, bien avant la théorie sémiologique ou sémiotique, et que l'on nomme dès les petites classes l'analyse grammaticale.



D'où nous vient donc la grammaire, que faut-il en penser, et quel est son rapport à la reproduction?

Car il n'y a pas de grammaire de la langue — qui est avant tout le savoir de la lettre (*gramma*) — sans technique de reproduction de la parole par l'écriture.

Je ne pourrai passer que trop rapidement sur cet immense sujet pour poser autrement la question du cinéma et plus généralement de l'image animée, telle qu'elle s'impose en particulier aujourd'hui du fait de la numérisation de l'image analogique.

Il n'y a de grammaire de la langue que lorsque la parole est écrite (où la parole, réalité concrète, peut apparaître comme appartenant à la langue, entité abstraite, que l'écriture objective, extériorise, fixe, fige et «tertiarise»).

En quoi cela concerne-t-il le cinéma? De quoi le cinéma est-il la «reproduction»?

Le cinéma est la «reproduction» de la vie. C'est à dire son invention. Comme la grammaire, qui ne s'est pas contentée de reproduire la langue, mais l'a transformée, et en a rédigé les nouveaux épisodes. On me dira peut-être: «Mais tout le monde est locuteur de la langue, et tout le monde, aussi bien, peut inscrire ses locutions sous forme de lettres, tandis que tout le monde ne fait pas d'images, très peu de gens font des images, la plupart ne sont pas acteur ou metteur en scène, la plupart des gens ne sont que des spectateurs. Parler est spontané, la capacité linguistique est naturelle et universelle, ce qui n'est pas vrai du cinéma. Faire la grammaire du cinéma, si cela est possible, n'est donc pas du tout la même chose que faire la grammaire de la langue: on ne peut pas mettre langue et cinéma sur le même plan.»

On aura bien raison si l'on me dit qu'il ne faut pas mettre langue et cinéma sur le même plan, mais on aura tort de me reprocher de le faire, car c'est justement ce que je ne fais pas: je mets parole et vie sur le même plan, je mets la vie (*de anima*) dans la position de la parole; je dis que le cinéma est une écriture de la vie, et que, comme il y a eu à partir de l'écriture de la parole l'invention d'une langue et d'une grammaire de la langue, ou plutôt, une invention de la langue à partir de la parole ou des paroles inscrites, et, à partir de cette écriture, une grammaire qui a donné après-coup une linguistique (qui est ce qu'elle est, et qu'il ne faut pas manquer de critiquer pour ce dont elle souffre beaucoup aujourd'hui, à

¹⁶ cf *L'image-temps*, p. 41.

¹⁷ C'est Deleuze qui met des guillemets, cf *L'image-temps*, p. 35.

The grammar of language is possible only when speech is written (when speech, a concrete reality, can appear as belonging to language as an abstract entity that writing has made objective, exteriorized, set, fixed and "tertiarized").

In what respect does this concern cinema? Of what is cinema the "reproduction?"

It is the "reproduction" of life. That is to say, the invention of life. Life as grammar, which did not simply reproduce language, but transformed it and sketched its new episodes. One might object: "But everyone uses language, and everyone can inscribe his locutions in the form of letters, whilst everyone is not a maker of images, few people make images, most people are neither actors nor directors, but only spectators. Speaking is spontaneous, linguistic capacity is natural and universal, which is not the case for cinema. To construct the grammar of cinema, supposing that is possible, is not at all the same things as to construct the grammar of language: language and cinema cannot be considered on the same plane."

It would be right to say that one must not place language and cinema on the same plane, but it would be wrong to believe that is what I am doing, for that is precisely what I have not done: I place speech and life on the same plane, I place life (*de anima*) in the position of speech, and say that cinema is the writing of life. Just as, from out of the writing of speech there was the invention of a language and its grammar, or rather, the invention of language from out of speech or inscribed speech, and, from this writing, a grammar which produced in its wake a linguistics (which has its defaults, which one must not fail to criticize in its most critical lack: the forgetting of its originary technicity). In other words, just as through reproduction of speech there was the invention of language and grammar which transformed this speech, there is today cinema as the writing of the movement of life—and what is interesting is seeing why and how it transforms life.

It is therefore useful and necessary to analyze how the grammatization of speech transformed it.



I take the word "grammatization" from Sylvain Auroux, who has brilliantly developed the concept in his *La Révolution technologique de la grammatisation* [*The Technological Revolution of Grammatization*].¹⁸

This work first shows that "the sciences of language are not the cause of the rise of writing," that the opposite is the case: the sciences of language are gleaned in the wake of technical evolution, which issues in writing, printing and today, information processing and the language industries.

What holds for the rise of writing holds for all techniques: they are neither the product of a conscious and controlled project nor the application of a theoretical knowledge.

Grammar is not a science of writing either, but a technical instrument of the conquest of languages. Dictionaries and grammars are "linguistic tools." When writing and printing become conjugated, the Renaissance attended the development of dictionaries and grammars of all the languages of the world: that systematic "grammatization" of idioms is a means of Western domination over languages and a technological revolution "as important as the agrarian revolution of the Neolithic age and the industrial revolution of the 19th century." It allows for linguistic homogenization and the imposition upon all languages of a grammatical theory of Latin. It encompasses a historical period beginning in the 5th and ending in the 19th century and accomplishes an extended Latin grammar which commands

¹⁸ Sylvain Auroux, *La Révolution technologique de la grammatisation*, Mardaga, 1994.

savoir : l'oubli sa technicité originaires), comme il y a eu, autrement dit, par la reproduction de la parole, une invention de la langue et de la grammaire qui a transformé cette parole, il y a aujourd'hui du cinéma comme écriture du mouvement de la vie — et ce qui est intéressant est de voir pourquoi et comment il transforme la vie.

Il est alors utile et nécessaire d'analyser comment la grammatisation de la parole a transformé celle-ci.



J'emprunte le mot « grammatisation » à Sylvain Auroux, qui en déploie brillamment le concept dans *La révolution technologique de la grammatisation*.¹⁸

Cet ouvrage montre d'abord que les sciences du langage ne sont pas la cause de l'apparition de l'écriture, et que c'est le contraire qui est vrai : elles sont le fruit récolté après-coup de l'évolution technique, telle qu'elle donne l'écriture, l'imprimerie et, aujourd'hui, l'informatique et les industries de la langue.

Il en va de l'apparition de l'écriture comme de toutes les techniques : elles ne sont ni le produit d'un projet conscient et maîtrisé, ni l'application d'un savoir théorique.

Quant à la grammaire, elle n'est pas non plus une science de l'écriture, mais un instrument technique de conquête des langages. Dictionnaires et grammaires sont des « outils linguistiques ». Lorsqu'écriture et imprimerie se conjuguent, la Renaissance voit le développement des dictionnaires et des grammaires de toutes les langues du monde : cette « grammatisation » systématique des idiomes est un moyen de domination de l'Occident sur les langues et une révolution technologique « aussi importante que la révolution agraire au néolithique et la révolution industrielle au XIX^e siècle ». Elle permet l'homogénéisation linguistique et l'imposition de la théorie grammaticale issue du latin à toute langue. Elle s'étend du V^e au XIX^e siècle et réalise une grammaire latine étendue qui commande la standardisation des vernaculaires européens puis de tous les idiomes du monde sur la base de la technologie grammaticale européenne. L'imprimerie est la concrétisation de cette multiplication du même par la normalisation ortho-grammaticale, où chaque idiome, délivré de la variation géographique, est devenu isotope.

Il y a donc deux grands enjeux :

— l'enjeu géopolitique, car toujours « la langue fut la compagne du pouvoir » dit en 1942 à Isabelle le grammairien castillan Nebrija : en vertu de l'équation « une langue, une nation », une langue nationale sera imposée technologiquement comme langue officielle, au prix de véritables « linguicides » ;

— l'enjeu épistémologique : il n'y a pas de description d'un langage qui puisse être neutre, qui puisse n'être qu'une description, la grammatisation des idiomes transforme ses objets : nécessairement, qu'elle le veuille ou non. Les coups de savoir linguistiques sont toujours des coups de pouvoir. C'est pourquoi, comme je l'ai écrit ailleurs, lorsqu'un grammairien décrit les règles de « la » langue, il décrit les règles en fonction desquelles il parle sa propre langue, son propre idiolecte, qui n'est qu'une occurrence d'un système diachronique, évolutif et localisé. Le grammairien ne fait jamais rien d'autre que consacrer un usage, qu'il qualifie de « bon usage ». ¹⁹ Aucune opération grammaticale n'est jamais pure et l'objectivation du langage est donc inéluctablement son atlération inscrite dans une politique de la mémoire (ici, de la mémoire linguistique) : Auroux montre qu'il n'y a pas de grammaire sans corpus d'exemples issus d'une sélection, selon les critères de la grammaire latine étendue. Cette sélection est l'effectivité d'une politique de la mémoire naïve ou délibérée.

¹⁸ Mardaga, 1994.

¹⁹ Cf. « L'image discrète » in *Echographies de la télévision*, en collaboration avec J. Derrida, Galilée, 1996.

the standardization of European vernacular tongues and then of all the world's idioms on the basis of European grammatical technology. The printing press is the concretization of this multiplication of the same by ortho-grammatical normalization, whereby each idiom, freed of geographical variation, becomes isotopic.

There are then two major stakes:

- The geopolitical stakes, for in 1492 the Castillian grammarian Nebrija said to Queen Isabelle: "Language has always been the companion of political power." By virtue of the equation "one language, one nation," a national language will be technologically imposed as the official language, with the ensuing veritable "linguicides."
- The epistemological stakes: no linguistic description can be neuter; it can only be descriptive: the grammatization of idioms necessarily transforms its objects regardless of intentions. The ploys of linguistic knowledge are always the ploys of political power. And that is why, as I have written elsewhere, when a grammarian describes the rules of "language" in general, he is describing the rules with which he speaks his own language, his own idiolect, which is but an occurrence in a diachronic, evolutive and localized system. The grammarian does nothing other than to legitimize a usage, which he qualifies as the "right usage."¹⁸ There never is a pure grammatical operation and the objectivation of language is therefore its inscribed alteration in a politics of memory (here, in linguistic memory). Auroux shows that there is no grammar without a corpus of examples resulting from a selection, following the criteria of extended Latin grammar. This selection is the effectivity of a naive or deliberate politics of memory. The examples are theoretical constructions which do not constitute the totality of the language: they make up a chosen representation. The "theoretical" operation is therefore performative, that is, prescriptive, for even in the absence of rules, the citation of an example is tantamount to its adoption.

From Auroux's remarks concerning the grammar of language and its epistemological and geopolitical stakes, three consequences concerning the question of cinema today can be drawn.¹⁹

First consequence: since grammar is the science of writing, the written reproduction of speech is never simply a re-production of speech but its transformation through its "reproduction." What is true of writing for speech is true of cinema for life.

Second consequence: he who would embark on a "science of language," if that is possible, must necessarily be a grammarian, and he who would be a grammarian must necessarily be "writing." The "writing" grammarian is a technician of the "reproduction" of speech by writing. He "grammatizes" speech by manipulating its written notations, with which he establishes lists from which he selects examples to come up with rules, inventing them where necessary (and this is how the "official language" is invented). Likewise, a "science of cinema" — semiology, semiotics, or whatever else — would be impossible as long as the cinema scientist was not enabled to technically manipulate the moving sound-image sequences so as to establish lists and uncover rules, inventing them by selecting examples when necessary. Deleuze does not seem to have even imagined the question of the performativity of such rule disengagement.

Third consequence: if cinema is the transforming reproduction of life (as animation, as movement), the question of its geopolitical dimension is primordial. Specifically, this dimension appears in full light when cinema develops into television and ends up thematized as the question of the "cultural exception" in the GATT negotiations of 1993.

19 "L'image discrète" in *Echographies de la télévision*, en collaboration avec Jacques Derrida, Gallilée, 1996.

20 This fine work has its weaknesses. The third revolution of grammatization (following writing and printing), described in the third section, summarily evoked, leaves out many aspects of the contemporary technology of language, but more generally, symbolic and memory aspects.

Auroux moreover criticizes Derrida (who accomplished the same gesture 30 years in advance) imprudently and discourteously. It would appear that Auroux's knowledge of this author — and the phenomenology without which his grammatology is incomprehensible — is second hand, and his remarks on Saussure are a summary paraphrase of Derrida's. This is all the more regrettable given that the technological genesis described by Auroux in the major

work was envisaged by Husserl and that the only philosopher who has taken up seriously and drawn the consequences has been precisely Derrida. To this extent, he has made possible the philosophical program which remains to come and that Auroux recommends: "Why have the philosophers who have speculated so much on the origin of geometry or astronomy never been interested in the origin of grammar as metalinguistic knowledge?"

Les exemples sont des constructions théoriques qui ne sont pas la totalité du langage : ils en constituent une représentation choisie. L'opération «théorique» est donc performative, c'est à dire prescriptive, car même en l'absence de règle, il suffit de donner un exemple pour qu'on le suive.

Des remarques d'Auroux concernant la grammaire de la langue et de ses enjeux épistémologique et géopolitique, nous pouvons tirer trois conséquences quant à la question du cinéma aujourd'hui.²⁰

Première conséquence : puisque la grammaire est la science de l'écriture, tout cela signifie que la reproduction écrite de la parole n'est jamais simplement une re-production de la parole, mais sa transformation par sa «reproduction». Ce qui est vrai de l'écriture pour la parole est vrai du cinéma pour la vie.

Deuxième conséquence : celui qui veut faire une «science du langage», si cela est possible, doit nécessairement être grammairien, et celui qui veut être grammairien doit nécessairement être «écrivain». Le grammairien «écrivain» est un technicien de la «reproduction» de la parole par l'écriture. Il «grammatise» la parole en manipulant ses notations écrites, avec lesquelles il fait des listes où il sélectionne des exemples pour dégager des règles, au besoin en les inventant (et c'est ainsi qu'il invente une «langue officielle»). De même, il sera impossible de faire une «science du cinéma» — sémiologie, sémiotique ou quoi que ce soit d'autre — tant que le scientifique du cinéma ne sera pas en situation de manipuler techniquement des séquences d'images animées sonores pour en faire des listes d'où dégager des règles, au besoin en les inventant par sélection d'exemples. La question que pose cette performativité du dégagement de la règle ne semble pas avoir effleuré Deleuze.

Troisième conséquence : si le cinéma est une reproduction transformatrice de la vie (comme animation, comme mouvement), la question de sa dimension géopolitique est primordiale. Précisément, cette dimension apparaît pleinement lorsque le cinéma se développe comme télévision — ce qui signifie aussi que nous considérerons la télévision comme une époque du cinéma — et finit par se thématiser comme question de l'«exception culturelle» dans les négociations commerciales du Gatt en 1993.

*

Si le film, en tant que succession de photogrammes instantanés, est une extension de la photographie parce qu'il inclut en lui l'effet de réel photographique qu'il anime, parce qu'il fait fondre l'immobilité des 24 poses par seconde dans le flux continu de la séquence coïncidant avec le flux temporel de la conscience du spectateur par le jeu de la persistance rétinienne, la télévision est à son tour une extension du cinéma.

La télévision, en tant que technologie de télécommunication par radiodiffusion, ajoute aux deux coïncidences qui définissent le cinéma celle du temps de la saisie par la caméra avec le temps de la réception par le téléspectateur à travers le téléviseur. La télévision ouvre la possibilité de la transmission en direct de ce qui est saisi par l'objectif de la caméra vidéo. Le «passé» photographique devient alors un passé immédiat, un «tout juste passé», le passé qui vient de se passer maintenant.

La coïncidence entre saisie et réception paraît éliminer ce qui, dans le cinéma, appartient au temps de la post-production. Mais en réalité, la télévision n'élimine pas ce temps. Elle l'occulte parce qu'elle le fait coïncider à son tour avec les trois coïncidences précédente : c'est le temps de la régie vidéo.

20 Ce très bel ouvrage a aussi ses faiblesses. La troisième révolution de la grammatisation (après l'écriture et l'imprimerie), décrite en dernière partie, sommairement évoquée, laisse de côté bien des aspects de la technologie contemporaine du langage, mais plus généralement, du symbolique et de la mémoire. Auroux y critique Derrida (qui le précéda de presque trente années dans son geste) avec beaucoup d'imprudence et bien peu de courtoisie.

Il ne semble avoir de cet auteur — et de la phénoménologie sans laquelle on ne comprend rien à sa *grammatologie* — qu'une connaissance de seconde main, et ses remarques sur Saussure sont une paraphrase sommaire de celles de Derrida. C'est d'autant plus regrettable que la genèse technologique du savoir qu'évoque Auroux dans ce grand ouvrage fut envisagée par Husserl et que le seul philosophe qui la prit au sérieux et en tira les consé-

quences fut justement Derrida. Lequel, dans cette mesure, rendait aussi possible un programme philosophique qui reste à venir et que préconise Auroux : « Pourquoi les philosophes qui ont tant spéculé sur l'origine de la géométrie ou de l'astronomie ne se sont-ils pas intéressés à l'origine de la grammaire comme savoir métalinguistique ? »

If film, as the succession of instantaneous frames, is an extension of photography because it includes the reality effect while animating it, because it melts the immobility of the 24 frames per second in the continuous flux of the sequence coinciding with the temporal flux of the consciousness of the spectator through the agency of retinal persistence, television in turn is an extension of cinema.

Television *qua* a technology of telecommunication by radio broadcasting, adds to the two coincidences defining cinema, a third: that of the seizure by the camera with the time of reception by the viewer through the TV screen. Television offers the possibility of direct transmission of what the video camera lens seizes. The photographic "past" thus becomes an immediate past, a "just past," the past which has just now passed.

The coincidence of seizure and reception seems to eliminate what, in cinema, belongs to the time of post-production. In truth, television does not eliminate this time. It conceals it, making it coincide in turn with the three previous coincidences: this is the time of the video production room [*régie*].

These four televisual coincidences—the technique of diffusion of images seized and produced live, the use of techniques of telecinema and lastly the videographic recording by the VTR and the editing it allows (re-introducing the time of post-production)—form a global programming system of various temporal objects, inscribed in a grid organized around regular meeting times and which constitute for each canal of diffusion a kind of "arche-flux," precisely called a "channel." The channel *qua* programming industry organizes a worldwide calendar, controlled down to the second, based on the time-code and on a general economy of social time. An economy in which the price of time is calculated based on criteria which, on the same canal, will have a minute of televised publicity worth 3,000 Francs at 3 pm and 40,000 Francs at 8:30 pm. The televisual arche-flux is organized, by the channels, under the direction of the advertizers, into hourly slices which are differentiated by their prices.

This economy of time in which a war between the media is waged for the conquest of the limited time the spectator can afford them—a war which will greatly intensify, since the limit of spectatorial time is as strong a constraint on the economy as the foreseeable depletion of energetic resources—is therefore an industrial production of temporal objects produced live for the masses of consciousnesses synchronizing in this way their flux.

To analyze in detail the fictioning potential of cinema, of which television is an epoch, is to account for a fundamental dimension of the new world calendar: today, the world lives to the beat of televisions, no event can be produced (can produce its effects, be inscribed in "world consciousness") without having been selected, seized, filtered, deconstructed, reassembled, produced, co-produced and post-produced by the universal synchronizing production center. This production center, in all the forms of the audiovisual field (including digital television, on-line and off-line multimedia), implements two fundamental principles of cinema and, through them, exploits the universal desire for stories, for programs of fiction as well as for news programs: when the video-recorder makes its appearance, television can replace film as a recording technique and conserve the cinematographic effects of chemical film because it conserves the principles of the seizure by the lens and animation by the play of retinal persistence in the flux of consciousness of a temporal object.

En tant que technique de diffusion d'images saisies et régies en direct, puis utilisant les techniques du télécinéma et enfin l'enregistrement vidéographique par le magnétoscope et le montage qu'il permet (réintroduisant ainsi le temps de la post-production), les quatre coïncidences télé-visuelles forment un système global de programmation d'objets temporels divers, inscrits dans une grille organisée autour de « rendez-vous », et qui constitue pour chaque canal de diffusion une sorte d'archi-flux justement appelé une « chaîne ». En tant qu'industrie de programmes, elle organise une calendarité mondiale, contrôlée à la seconde près, basée sur le *time-code* et sur une économie générale du temps social. Économie où le prix du temps est calculé selon des critères tels que sur un même canal, une minute de publicité télévisée vaudra 3000 francs à 15h, et 40 000 francs à 20h30. L'archi-flux télévisuel est organisé, par les chaînes, sous la commande des publicitaires, en tranches horaires qui se distinguent essentiellement par leur prix.

Cette économie du temps où se mène une guerre entre médias pour la conquête du temps limité que le spectateur peut leur consacrer — guerre qui va considérablement s'intensifier, car la limite du temps spectatorial est une contrainte sur l'économie aussi forte que l'épuisement prévisible des ressources énergétiques — est donc une production industrielle d'objets temporels régis en direct pour des masses de consciences synchronisant ainsi leurs flux.

Analyser en détail la puissance fictionnante du cinéma dont la télévision est une époque, c'est rendre compte d'une dimension fondamentale de la nouvelle calendarité mondiale : aujourd'hui, le monde vit au rythme des télévisions, aucun événement ne peut se produire (ne peut produire ses effets, s'inscrire dans la « conscience mondiale ») sans avoir été sélectionné, saisi, filtré, démonté, remonté, produit, co-produit et post-produit par la régie médiatique universelle et synchronisante. Cette régie, dans l'audiovisuel sous toutes ses formes (y compris la télévision numérique et le multimédia on-line ou off-line), met en œuvre les deux principes fondamentaux du cinéma, et, à travers eux, exploite le désir universel d'histoires aussi bien pour les programmes de fictions que pour la présentation des « actualités » : lorsque apparaît le magnétoscope, la télévision peut remplacer le film comme technique d'enregistrement et conserver les effets cinématographiques de la pellicule chimique parce qu'elle en maintient les principes de la saisie par objectif et de l'animation par le jeu de la persistance rétinienne dans le flux de la conscience d'un objet temporel.

Le cinéma chimique était le grand art des mouvements de consciences sur lequel l'Amérique a fondé son pouvoir mondial, en l'utilisant comme instrument de guerre psychologique, idéologique et commerciale (avec la musique du flux radiophonique, puis de la bande-son). Dans cette guerre des images, au cours de laquelle elle a d'abord lutté contre le nazisme allemand (c'était le « deuxième front ») puis contre le communisme soviétique, l'Amérique a surtout tenté de faire adopter *the american way of life* au monde entier.²¹ Faire adopter ce mode de vie, c'était, par le cinéma, modifier les comportements moteurs, les habitudes de consommation, les modèles relationnels, etc., c'était « changer la vie » (c'est à dire les règles de vie) en jouant sur et avec les processus de montages de souvenirs tertiaires, secondaires et primaires qui s'opèrent dans les consciences par la diffusion massive d'objets temporels comblant le désir d'histoires par tous les moyens et en faisant vibrer le monde entier pour une histoire particulière aux très multiples épisodes (d'*Autant en emporte le vent* à *Apollo 13* en passant par le *Tramway* et le western, de Ford, Wayne et Reagan à *Danse avec les loups*) : l'aventure des USA.

21 Un « mode de vie américain » que l'Amérique a inventé au cinéma — et qui n'existe qu'au cinéma. C'est évident. Mais quels sont les rapports entre « le cinéma » et « la vie » ? Qu'est-ce qui permet de dire que ce qui existe au cinéma, et seulement au cinéma, n'existe pas déjà dans la vie ? Très vaste question, que je tente justement d'ouvrir ici.

The cinema of chemical film was the great art of the movements of consciousness on which America founded its worldwide hegemony, using it as an instrument of psychological, ideological and commercial warfare (first with the music of the radiophonic flux, then with the sound-track). In this war of images, in the course of which America first fought against German nazism (this was the "second front") then against Soviet communism, America was above all tempted to bring the whole world to adopt the American way of life.²¹ Getting this way of life adopted implied, for cinema, the modification of motor behavior, consumer patterns, relational models, etc., it was to "change life" (that is, the rules of life) by playing on and with the editing processes of tertiary, secondary and primary memories which operate in consciousnesses by the massive diffusion of temporal objects satisfying the desire for stories by all means imaginable and by making the whole world vibrate in unison for a particular multi-episode story (from *Gone with the Wind* to *Apollo 13*, including *Tramway* and the westerns of Ford, Wayne and Reagan to *Dances with Wolves*): the adventure of the USA.

Cinema *qua* "reproduction" of life transforms life just as writing *qua* "reproduction" of speech, far from simply describing language, writes it, precisely. Which is to say that it invents life. This invention is by nature a geopolitical struggle.²² The "macdonaldization" of the world is the American pursuit of the extension of the extended Latin grammar and the major rupture with its properly European episode.

However, the possibility of such a global adoption of a way of life through cinema and television was only realizable—we now know why—owing to the systematic exploitation of the persuasive force proper to cinematographic coincidences in so far as they induce quasi-irresistible processes of adoption, adhesion and belief.

In the wake of the Second World War television permitted this possibility to be reinforced by the adjunction of two coincidences which are its own characteristics. Today this television is undergoing a major mutation, with which is opening up the digital age of cinema. It is possible and imperative to rethink cinema because digital television, as the development of new analog-digital image making, itself constitutive of the most recent age of cinema,

1. prepares the advent of an other image consciousness;
2. constitutes, as the new technological condition of the worldwide space and time of consciousnesses, the major political stakes thrown up by the industrial and global incorporation of telecommunications, data-processing and videography.



I call analog-digital image making the technique permitting the digital compression of analog images, their conservation on multimedia optical supports, their transmission by networks of worldwide telecommunication, and their treatment by algorithmic analysis of images.

The generalized development of this technology is underway in the form of interactive television, multimedia, information highways and societies, etc.

Hitherto its future effects were seldom studied because it was often confused with the digital techniques of synthesis. However, it is a matter of digital technologies of analysis.

Analysis, that is, de-composition: the digital analysis of the moving analog image by the use of algorithms of shape recognition (plan ruptures, camera movements, editing

21 An "American way of life" that America invented in cinema, and which only exists in cinema. This is obvious. But what are the relations holding between "cinema" and "life"? What allows one to say that what exists in cinema, only in cinema, does not exist in life? This is a vast question, that I can only introduce here.

22 The question here is not to incriminate America or to engage in anti-Americanism. The United States only drew the consequences of an essential movement of the becoming of human societies. As for the way their intelligence of the image has enabled them to transform the world and the way in which to judge these transformations politically, these are altogether different questions.

Le cinéma comme «reproduction» de la vie transforme celle-ci tout comme l'écriture, en tant que «reproduction» de la parole, loin de se contenter de décrire la langue, l'écrit, précisément. C'est à dire qu'elle l'invente. Et cette invention est par nature une lutte géopolitique.²² La «macdonaldisation» du monde, c'est la poursuite américaine de l'extension de la grammaire latine étendue et la grande rupture avec son épisode proprement européen.

Cependant, la possibilité d'une telle adoption planétaire d'un mode de vie par le biais du cinéma et de la télévision n'était envisageable, nous savons maintenant pourquoi, que par une exploitation systématique de la force de persuasion propre aux coïncidences cinématographiques en tant qu'elles induisent des processus d'adoption, d'adhésion et de croyance quasiment irrésistibles.

La télévision a permis après la seconde guerre mondiale de renforcer cette possibilité par l'ajout des deux coïncidences qui lui sont propres. Mais cette télévision connaît aujourd'hui une mutation capitale, avec laquelle s'ouvre l'époque numérique du cinéma. Il est possible et impératif de penser à nouveau le cinéma parce que la télévision numérique, en tant que développement d'une nouvelle imagerie analogico-numérique, constituant elle-même la dernière époque du cinéma,

1. prépare la venue d'une autre conscience d'image,
2. constitue, en tant que nouvelle condition technologique de l'espace et du temps mondiaux des consciences, l'enjeu politique majeur ouvert par l'intégration industrielle et planétaire des télécommunications, de l'informatique et de la vidéographie.



J'appelle imagerie analogico-numérique la technologie qui permet la compression numérique des images analogiques, leur conservation sur supports optiques multimédias, leur transmission par des réseaux de télécommunication mondiaux, et leur traitement par des algorithmes d'analyse d'images.

C'est le développement généralisé de cette technologie qui se prépare sous les noms de télévision interactive, multimédia, autoroutes et société de l'information, etc.

Jusqu'à présent, ses effets à venir restent très peu étudiés parce qu'elle est souvent confondue avec les technologies numériques de synthèse. Or il s'agit de technologies numériques d'analyse.

D'analyse, c'est à dire de dé-composition : l'analyse numérique de l'image analogique animée par l'application d'algorithmes de reconnaissance de formes (ruptures de plans, mouvements de caméras, rythmes de montage, décors, scènes, objets, voix et visages récurrents, etc.) est l'amorce d'une délinéarisation du flux des images et d'une discrétisation systématique du mouvement. Cela signifie que les technologies analogico-numérique de l'analyse des images et des sons ouvrent l'époque d'une grammatisation de l'audio-visible — si l'on nomme «gramme» tout ce qui permet de formaliser un constituant élémentaire, un *stoikheion*, c'est à dire une régularité discrète.

L'un des principaux motifs pour lesquels la sémiologie de l'image paraît échouer tient au fait qu'à la différence de la langue, comme entité abstraite résultant de la «reproduction» de la parole, on ne parvient pas à isoler d'éléments discrets dans le flux de l'audio-visible. Saussure définit un système de signe comme ensemble d'unités oppositives et relatives formant une liste finie d'éléments en relations de solidarité synchronique. Or, lorsque la sémiologie de l'image tente de reconnaître de tels éléments, il ne parvient jamais ni à proprement isoler un élément, ni à clore la liste de ceux qu'il a cru pouvoir malgré tout

²² Il ne s'agit donc pas ici de «blâmer» l'Amérique et faire de l'anti-américanisme. Les Etats-Unis n'ont fait que tirer les conséquences d'un mouvement essentiel au devenir des sociétés humaines. Quant à la manière dont leur intelligence de l'image a pu transformer le monde et ce que l'on peut en juger politiquement, c'est une autre affaire.

rhythms, decors, scenes, objects, recurrent voices and faces, etc.) is the beginning of a delinearization of the flux of images and a systematic "discretization" of movement. That means that these analog-digital technologies of image and sound analysis open an epoch of the grammatization of the audio-visible field—if one names "gram" everything allowing for the formalization of an elementary component, a *stokheion*, that is, a discrete regularity.

One of the principle motives that goes to explain the apparent failure of a semiotics of the image lies in the fact that unlike language, as an abstract entity resulting from the "reproduction" of speech, such a semiotics is unable to isolate discrete elements in the audio-visible flux. Saussure defined a sign system as a group of relative units forming a finite list of elements in relations of synchronic solidarity. Now, when the semiologist of the image attempts to isolate such elements, he or she succeeds neither in actually isolating an element nor in completing the list of those he or she nevertheless believes to have pinpointed without ever having really established their discrete character. This is why Barthes thought it necessary to conclude that "linguistics is not a part, even a privileged part, of the general science of signs; it is semiology which is a part of linguistics."²³

The conclusion follows that cinema is an art of the analog, that of the continuous, and that for this reason, isolatable elements belonging to a finite list cannot really be pinpointed.

The moving analog image is, however, actually discrete. A priori this cannot be seen because the producer of a film or program aims essentially to conceal this, not to deceive us, but because the belief effect, that is, pleasure, lies precisely in the effectiveness of this concealment.

In the moving image, in which a plurality of discontinuous images (and sequences of images) are linked together, the art of the director and the editor consists in effacing concealing—this discontinuity by playing with it. By using the discontinuity of the image, the continuity function of *spectatorial synthesis*,²⁴ of which, for example, the belief in the "it has been" is a part, is made to function. As regards production and realization, it is not a question of synthesis, but analysis. And it takes a good artist to allow the spectatorial synthesis to operate. Spectatorial synthesis will operate just as much in retinal persistence as in sequential expectations which efface all the better the discontinuity of the editing being masterfully orchestrated.²⁵

We know now that these expectations (that Husserl names *protentions*) are produced by the play of primary, secondary and tertiary retentions that takes place between the flux of spectatorial consciousness, that is, synthesis, on the one hand, and the flux of images of the temporal object on the other—the result of such analyses as the writing of the synopsis, the scenario, technical cutting, casting, shooting, all the techniques of shot taking and set management, together with those of post-production. This all works together and in great part live in the televisual production room.

Then, how is it that semiology has never seen any of this? And moreover, what is so new about all this, since it is only the repetition of categories taught in cinema and broadcasting schools?



The semiologist cannot see this because everything is arranged for it not to be seen, and even the person implementing these categories (and many others that for the moment we

²³ Barthes, *Communications*, n° 4, p. 2.

²⁴ The discipline of semio-pragmatics, especially the version developed by François Jost, has foregrounded the importance of spectatorial synthesis. The concept of "spectatorial attitude" places the basic questions of the semiotics of the image in a new perspective.

²⁵ "L'image discrète," op. cit. p. 175.

reconnaître sans avoir jamais véritablement établi leur caractère discret. C'est pourquoi Barthes croit devoir conclure que finalement,

la linguistique n'est pas une partie, même privilégiée, de la science générale des signes, c'est la sémiologie qui est une partie de la linguistique.²³

On en vient à constater que le cinéma est un art de l'analogique, c'est à dire du continu, et que pour cette raison, on ne peut pas véritablement y reconnaître d'éléments isolables appartenant à une liste finie.

L'image analogique animée est pourtant bien discrète. *A priori* nous ne le voyons pas parce que celui qui produit un film ou une émission a pour but essentiel de nous le dissimuler, non pas pour nous tromper, mais parce que l'effet de croyance, c'est à dire le plaisir, réside précisément dans l'effectivité de cette dissimulation :

Dans l'image animée, où s'enchaîne une pluralité d'images [et de séquences d'images] discontinues, l'art du metteur en scène et du monteur consiste à effacer cette discontinuité (à l'occulter) en jouant avec elle. C'est en utilisant la discontinuité de l'image que l'on fait fonctionner la continuité du côté de la *synthèse spectatorielle*²⁴ qu'est, par exemple, la croyance que « ça-a-été ». Du côté de la production et de la réalisation, on n'est pas dans la synthèse : on est dans l'analyse. Et il faut un bon artiste pour laisser faire la synthèse au spectateur. La synthèse spectatorielle se fera aussi bien par le jeu de la persistance rétinienne que par celui des attentes d'enchaînements qui effacent d'autant mieux la discontinuité d'un montage qu'elle est savamment orchestrée.²⁵

Nous savons maintenant que ces attentes (ce que Husserl nomme des protentions) sont produites par le jeu des rétentions primaires, secondaires et tertiaires qui a lieu entre le flux de la conscience spectatorielle d'une part, c'est à dire la synthèse, et le flux des images de l'objet temporel d'autre part, résultat de l'analyse qu'auront été l'écriture du synopsis, du scénario et du découpage technique, le casting, le tournage, l'ensemble des techniques de prise de vue et de plateau, et l'ensemble des techniques de post-production. Toutes choses qui jouent aussi de concert et pour une large part en direct dans la régie télévisuelle.

Mais alors, comment se fait-il que le sémiologue n'ait jamais vu tout cela ? Et d'ailleurs, qu'est-ce que tout cela a de nouveau, puisque cela ne fait que répéter les catégories que l'on enseigne dans les écoles de cinéma et de *broadcast* ?



Si le sémiologue ne le voit pas, c'est parce que tout est fait pour que cela ne se voit pas, et même celui qui met en œuvre ces catégories (et bien d'autres que nous ne voyons pas encore) les ignore le plus souvent comme de telles catégories (car elles ne pourraient devenir proprement des catégories qu'en étant inscrites dans des listes d'exemples extraits d'objets temporels délinéarisés). Ne serait-ce que parce qu'il change profondément d'attitude lorsqu'il passe du plateau de tournage à la salle de visionnage, puis à la salle de projection. Pour bien voir une scène, pour la choisir et l'insérer dans ce que sera le flux de l'objet temporel final, au moment du dérushage, il faut déjà se mettre dans l'attitude synthétique, il faut abandonner, au moins jusqu'à un certain point, la vigilance analytique qui doit commander le tournage. Et d'autre part, ce n'est pas parce qu'on pratique l'analyse que l'on peut reconnaître, identifier, poser, nommer et théoriser ce que l'on pratique. Telle est précisément la pratique : elle n'a pas besoin de la théorie, et souvent, elle fait obstacle à la théorie — tout comme la théorie fait parfois obstacle à une invention pratique.

23 Barthes, *Communications*, n° 4, p. 2

24 La synthèse spectatorielle est ce qu'identifie bien la sémio-pragmatique, en particulier celle que développe François Jost. Le concept d'« attitude spectatorielle » déplace en effet les questions premières de la sémiologie de l'image.

25 « l'image discrète », op. cit., p. 175.

don't see) does not apprehend them as the categories they are (for they can only become legitimate categories once they have been included in lists of examples taken from delinearized temporal objects). If only because this person undergoes a profound change in attitude in going from the set to the screening room then to the projection room. In order to really see a scene, to select it and insert it into what will be the flux of the final temporal object, during the process of rush revision, he must already assume the synthetic attitude and jettison (at least up to a certain point) the analytic vigilance which must control activity on the location. On the other hand, the fact that one analyzes does not imply being able to recognize, identify, posit, name, and theorize one's analytical practice. Practice is precisely that: it has no need of theory, and often it is an obstacle to theory, just as theory is sometimes an obstacle to practical invention.

The worst possible conclusion would be that theory and practice be opposed, that the two are mutually disjunctive—this is an archaic way of thinking.

An ergonomic study has recently shown that a film editor, asked to pick out the ruptures in shooting sequences that occur during the projection of a film, begins to miss the ruptures after about ten minutes (he begins to select in his primary retentions with other criteria than those the experiment imposes). This is what makes the de-composition of the analog image so valuable. The algorithmic analysis of the image puts an end to that situation:

De-composition has only just begun. Relatively summary techniques are already being used to (automatically) break down shooting sequences, for example, to focus on changes of shot that are not normally seen or that are forgotten while we watch TV. It is the fact that we do not pick these changes up that allows us to watch the image, and, if we are to pick them out, a change in our approach is required: their impact on us is directly proportional to our not seeing them. Images are always discrete, but, so to speak, as discreetly as possible. If they were indiscreetly discrete (shameless, as it were), their discreteness could never affect us. The machine "sees" the shots, detects them automatically, mechanically, because it neither believes nor knows anything. And it clocks like a timepiece the occurrence of a mass of similar discontinuities.²⁶

Analog de-composition by digital analysis is the possibility, for the first time in history, to objectively delinearize, decompose, instrumentally and systematically break up the flux, to bracket the phenomena of belief, that is, to observe (and not only watch) the flux of images while neutralizing the belief effects which, in the same stroke, is to understand them. This is the beginning of a new epoch in the intelligence of movement and of what is emotionally moving, of what sets into movement—that is, of faith, for only that in which we believe can move us and set us into movement.

Jack Goody, Marcel Detienne, and Sylvain Auroux, among others, have shown that the intelligence of language, that is, the ability to objectify in the continuous flux of speech discreet regularities which constitute the elements of a language, was made possible by the establishment of lists and comparisons by decontextualization and delinearization. This is what is happening today with the analog-digital image:

Such a transformation can be compared, up to a certain point, with what happened in 7th century Greece with the de-composition of speech via the spread of alphabetical writing. For speech also gave rise to forms of continuity whose analytical and synthetic contexts were considerably modified by the appearance of writing. In the so-called non-writing

Le malheur, c'est que l'on croit pouvoir en conclure qu'il faut opposer la théorie et la pratique, qu'il faut ne pas pratiquer pour théoriser, ni théoriser pour pratiquer, ce qui est un archaïsme.

Une étude ergonomique a récemment montré qu'un monteur à qui l'on demande de reconnaître les ruptures de plans qui surviennent dans un film qu'on lui projette en laisse passer au bout d'une dizaine de minutes. Il ne les voit plus parce qu'il est pris par le flux (il se met à sélectionner dans ses rétentions primaires selon d'autres critères que ceux qui lui ont été imposés). Tout l'intérêt de la discrétisation de l'analogique consiste d'abord en ceci que l'analyse algorithmique de l'image met un terme à cette situation :

La discrétisation va aller très loin. Des techniques relativement sommaires permettent déjà de discrétiser [automatiquement] des plans, par exemple pour souligner les changements de plans que l'on ne voit pas lorsqu'on regarde un journal télévisé, que l'on oublie, et c'est dans la mesure où on ne les voit pas que l'on regarde l'image : il faut effectuer un changement d'attitude pour pouvoir les voir, ils ont de l'effet sur nous dans cette mesure où on ne les voit pas. L'image est toujours discrète, mais en quelque sorte, elle l'est toujours le plus discrètement possible. Si elle était indiscrètement discrète (sans pudeur en quelque sorte), sa discrétion n'aurait aucun effet sur nous. La machine « voit » les plans, les détecte automatiquement, mécaniquement, parce qu'elle ne croit ni ne sait rien. Et elle montre comme une montre qu'il y a une multitude de discontinuités semblables dans un film.²⁶

La discrétisation de l'analogique par l'analyse numérique est la possibilité, offerte pour la première fois, de délinéariser objectivement le flux, de le décomposer, de le dé-monter instrumentalement et systématiquement, de mettre entre parenthèses les phénomènes de croyance, c'est à dire d'observer (et non seulement de regarder) le flux des images en neutralisant ces effets de croyance, et par là même, de comprendre ces effets. C'est le début d'une nouvelle époque de l'intelligence du mouvement et de l'émouvant, de ce qui met en mouvement — c'est à dire de la foi, car seul ce en quoi nous croyons peut nous émouvoir et nous mettre en mouvement.

Goody, Detienne et Auroux, parmi d'autres, ont montré que l'intelligence de la langue, c'est à dire la capacité d'objectiver dans le flux continu de la parole des régularités discrètes qui forment les éléments d'une langue, était rendue possible par la mise en liste et la comparaison. C'est à dire par la décontextualisation et la délinéarisation. C'est ce qui advient aujourd'hui avec l'image analogique numérisée,

transformation comparable jusqu'à un certain point avec ce qui advient lorsqu'au VII^e siècle avant notre ère, en Grèce ancienne, la discrétisation de la parole fut opérée par la généralisation de l'écriture alphabétique. La parole engendrait elle aussi des effets de continuité qui se sont largement transformés dans leurs conditions d'analyse et de synthèse avec l'apparition de l'écriture. Dans une société dite sans écriture, le parlant entretient un rapport de continuité à sa propre parole et à la parole de l'autre. Il n'y entend pas d'éléments discrets [alors même qu'il n'entend que cela]. Nous, lettrés, croyons savoir qu'en toute parole, il y a un jeu d'éléments combinatoires analysables, diacritiques, qui forment un système de signes, mais l'attitude « spontanée », surtout dans une société où il n'y a pas d'écriture au sens courant, c'est de percevoir cela comme un tout. Comme une continuité. C'est le même rapport que nous avons jusqu'à maintenant entretenu à l'image photographique animée.²⁷



²⁶ Ibid.

²⁷ Ibid.

societies, the speaker enjoys a relationship of continuity with his own speech and that of the other. No discrete elements are perceptible to him. We educated people think we know that all speech contains an interplay of analyzable and diacritical combinative elements which make up a system of signs, but the "spontaneous" attitude, especially in a non-writing society in the currently accepted sense of the term, is to perceive all this as a single whole. As a continuity. This is the same relationship we have maintained up to now with the moving photographic image.²⁷

✱

The 20th century is the century of the industrialization, the conservation and the transmission—that is, the selection—of memory. This industrialization becomes concretized in the generalization of the production of industrial temporal objects (phonograms, films, radio and television programs, etc.²⁸), with the consequences to be drawn concerning the fact that millions, hundreds of millions of consciousnesses are every day the consciousnesses, at the same time, of the same temporal objects. To the extent that, with such objects, one can play with the collective and individual relation between primary, secondary and tertiary retentions, probably without ever being able to completely control them, but certainly being able to influence them considerably—as the influence of advertisement shows—the question of cinema and its new epoch in television is the crucial question of the future.

By referring to examples such as *L'Intervista*, *A Streetcar named Desire*, and *Mon Oncle d'Amérique*, I demonstrated how and why cinema achieves, in deferred time, the fusion of primary, secondary and tertiary retentions, revealing cinematographically that this conjugation is the law of all temporalization. I showed moreover that the two coincidences proper to the televisual epoch of cinema (direct transmission and life production of images) engenders a temporal object of a new kind, such that what occurs is immediately formatted photographically and registered as a "just past" "it has been," that is, as a primary retention collectively and massively retained via this tertiary retention which the telediffused program indubitably and immediately already is.

In these temporal objects which news programs are, it becomes impossible to distinguish between the primary memory "just past" and image consciousness, since what occurs occurs immediately by the image consciousness. The lived experience of this news is a temporal object which is irreducibly an image consciousness. The present tends to present itself in no other form than that of the temporal object (listening to the radio, watching TV).

It is an image consciousness, since it is a worldly representation, subject to manipulation, to live editing in the "production room," to "directives" from "directors" staging events that I have not lived "presented" by "anchor-persons" who have not lived them either.

But it is not an image consciousness, since it is a collective present of the consciousness of the "we" where the "just past," this immediate passage which has immediately passed, is already constituted, as such, as the already-there, with all the force of the already-there—my already there, that I have not lived while living it after a fashion "supplementarily," just as much as it is the already there of "all us others" which is no more properly "ours." If a distinction between primary and tertiary memories remains possible, indeed indispensable (without being an opposition), here it nevertheless becomes absolutely formal and empty.²⁹

²⁷ Ibid., p. 179-180.

²⁸ The list is open. I have shown that the computer is also a machine producing temporal sequences. Even genetic gene slicing (the *génom*e being a form of memory) belongs in the list of all industrialized forms of flux.

²⁹ *La désorientation*, p. 277.

Le xx^e siècle est celui de l'industrialisation de la production, de la conservation et de la transmission — c'est à dire de la sélection — de la mémoire. Cette industrialisation se concrétise par la généralisation de la production d'objets temporels industriels (phonogrammes, films, émissions de radio et de télévision notamment²⁸, avec les conséquences que l'on peut tirer du fait que des millions, voire des centaines de millions de consciences sont chaque jour les consciences des mêmes objets temporels au même moment. Dans la mesure où l'on peut jouer, avec de tels objets, sur la relation collective et individuelle entre les rétentions primaires, secondaires et tertiaires, probablement sans jamais pouvoir totalement les contrôler, mais certainement en pouvant considérablement les influencer — c'est ce que prouve l'efficacité de la publicité —, la question du cinéma dont la télévision n'est qu'une époque est la question la plus décisive pour l'avenir.

En prenant les exemples de *L'Intervista*, *Un Tramway nommé Désir* et *Mon Oncle d'Amérique*, j'ai montré comment et pourquoi le cinéma opérait, en temps différé, la fusion des rétentions primaires, secondaires et tertiaires, révélant cinématographiquement que cette conjugaison est la loi de toute temporalisation. J'ai indiqué d'autre part que les deux coïncidences propres à l'époque télévisuelle du cinéma (transmission et régie en direct des images) engendrent un objet temporel d'un nouveau genre, tel que ce qui arrive est immédiatement mis en forme photo-graphiquement et recueilli comme ça-a-été «tout-juste-passé», c'est à dire comme rétention primaire collectivement et massivement retenue via cette rétention tertiaire qu'est indubitablement déjà et immédiatement l'émission télédiffusée.

Dans ces objets temporels que sont les actualités, il devient alors impossible de distinguer entre souvenir primaire «tout juste passé» et conscience d'image, puisque ce qui arrive arrive immédiatement par la conscience d'image. Le vécu de cette actualité est un objet temporel qui est irréductiblement une conscience d'image. Et le présent tend à ne plus se présenter que comme objet temporel (écouter la radio, regarder la télévision).

C'est une conscience d'image, puisque c'est une représentation mondaine, qui fait l'objet de manipulation, de montages «en direct» de la «régie», de «réalisations» des «réalisateurs» mettant en scène des événements que je n'ai pas vécu «présentés» par des «présentateurs» qui ne les ont pas vécus non plus.

Ce n'est pas une conscience d'image, puisque c'est un présent collectif de la conscience du «nous» où le «tout juste passé», ce passage immédiat qui est immédiatement passé, s'en trouve déjà constitué, en tant que tel, comme le déjà-là, avec toute la force du déjà-là — aussi bien mon déjà-là, que je n'ai pas vécu tout en l'ayant vécu en quelque sorte «en supplément», que le déjà-là de «nous autres» qui tout aussi bien n'est pourtant pas proprement «le nôtre». Si une distinction entre souvenirs primaire et tertiaire reste possible et même indispensable (sans être une opposition), ici elle devient néanmoins absolument formelle et vide.²⁹

✱

Puisque le cinéma, en tant que reproduction de la vie, est aussi sa transformation, et puisque la généralisation des objets temporels radiotélévisés est la diffusion et la régie en direct d'objets temporels de masse constituant un flux de conscience de masse qui est aussi un système calendaire mondial organisé en grilles de programmes et rendez-vous télévisuels, et distribué en fonction de tranches horaires déterminant le prix du temps, par les archi-flux des industries de programmes à travers les canaux de diffusion, nous vivons l'époque de la synchronisation des comportements par la généralisation planétaire du cinéma.

28 La liste n'est pas close: j'ai montré que l'ordinateur est aussi une machine à produire des séquences temporelles. Même le séquençage génétique (le génôme étant une forme de mémoire) appartient à l'industrialisation de toutes les formes de flux.

29 La désorientation, p. 277

Since cinema *qua* the reproduction of life is also its transformation, and since the generalization of radiotelevized temporal objects is the live diffusion production of mass temporal objects constitutive of a flux of mass consciousness which is also a world wide calendar system organized in program grids and televisual rendez-vous, and distributed by the arche-flux of program industries through canals of diffusion in strict time-tables determining the price of time, we are living in the age of the synchronization of behavior by the global generalization of cinema.

This is also why one thinks it possible to speak of the end of history, that is, the elimination of diachrony, at the very moment when the most archaic desire for stories culminates in their technical means of satisfaction.

This is the meaning of the increasing cultural suffering of peoples, a threat of disintegration (since the inherited memory—always inherited in a process of adoption: if I become an American citizen, “my” past becomes that of America—is the condition for belonging to a community, that is, for sharing a common history). This is why Europe decided to demand measures of cultural exception during the GATT talks on world commerce.

Yet, this *de facto* synchronization, which seems to run counter to what peoples finally demand by way of a *de jure* diachronicity (a right to write one’s own history, the new episode of its desire for history), is such a factuality a fatality?

The question then is what could and should be a diachronic evolution, which would have become global and deterritorialized owing in particular to the cinematographic reproduction of life, and account taken of the new regularity of movements stemming from audiovisual technics.

In other words, if it is true that the grammatization of idioms issued in a deficit of traditional idiomatic differences, in a uniformization of ethnic languages (already underway in ancient Greece), grammaticalization (*qua* education) was the opening of a new idiomatic source, a capacity to discern the discreet regularities in the flux of words and, by the same token, by what is called a critical spirit, a capacity to speak in one’s own name, in this context as a citizen. The possibility of such speech was an institution, the city, presupposing another institution, the school. The school was and remains a place for the intensification of individual singularities, as much as for integration into a common public space. If, however, schools shirk this responsibility, the reason is that hitherto, they have not been able either to adapt or to seize the meaning of this new epoch of the grammaticalization of the audiovisual.

Now, the question of cinema and its synchronizing power on the flux of consciousness is of the same nature as that of the synchronization represented in its time by the extension of linguistic grammatization. What has up to now differentiated the two situations, writing and cinema, is, in the case of cinema and unlike writing, the impossibility for the ordinary citizen to acquire the technical knowledge of the cinematographic reproduction of life, the equivalent of the technical knowledge of the reproduction of speech by writing. For centuries, this knowledge was reserved to the elite, until, the industrial revolution making it necessary, Jules Ferry made public education obligatory—this decree corresponded to no expectation on the part of peoples, to no “demand,” but to a project and a political will in part issuing from the Enlightenment and the thought of Condorcet.

C'est aussi pour cela que l'on croit pouvoir parler de fin de l'histoire, c'est à dire d'élimination de la diachronie, au moment même où culminent les moyens techniques de satisfaction du plus archaïque désir d'histoires.

C'est en ce sens que les peuples souffrent de plus en plus culturellement, sont menacés de dés-intégration (puisque la mémoire héritée — toujours par adoption : si je deviens citoyen américain, «mon» passé devient celui de l'Amérique — est la condition d'appartenance à une communauté, c'est à dire justement de partage d'une histoire). Et c'est pour quoi l'Europe a pu revendiquer des mesures d'exception culturelle au cours des négociations du Gatt sur le commerce mondial.

Pour autant, cette synchronisation de fait, telle qu'elle semble venir heurter ce que les peuples revendiquent finalement au titre d'une diachronicité de droit (d'un droit à écrire son histoire, le nouvel épisode de son désir d'histoire), cette factualité est-elle une fatalité?

La question est alors de savoir ce que pourrait et devrait être une évolution diachronique, qui serait devenue planétaire et déterritorialisée en particulier par la reproduction cinématographique de la vie, et compte-tenu de la nouvelle régularité des mouvements qui se dégage de la technique audiovisuelle.

Pour le dire autrement, s'il est vrai que la grammatisation des idiomes s'est traduite par un déficit de différences idiomatiques traditionnelles, par une uniformisation des langues ethniques, et ce dès la Grèce ancienne, la grammaticalisation (comme éducation) a été l'ouverture d'une nouvelle source idiomatique : celle qui permettait à l'individu, du fait de son acquisition, par la technique de l'écriture, d'une capacité de discernement de régularités discrètes dans le flux des paroles, et par là même, de ce que l'on appelle un esprit critique, de parler en première personne, en l'occurrence comme citoyen. La possibilité d'une telle parole était une institution, la cité, qui supposait une autre institution, l'école. L'école fut et reste un lieu d'intensification des singularités individuelles, tout autant que d'intégration dans un espace public commun. Si elle recule cependant dans cette mission, c'est parce qu'elle n'a pu, jusqu'alors, ni s'adapter à ni s'emparer de la nouvelle époque de la grammaticalisation de l'audiovisible.

Or, la question du cinéma et de sa puissance synchronisante sur les flux de consciences est de même nature que celle de la synchronisation que représenta en son temps l'extension de la grammatisation linguistique. Ce qui différenciait jusqu'alors les deux situations, écriture et cinéma, c'était, dans le cas du cinéma et au contraire du cas de l'écriture, l'impossibilité pour le citoyen ordinaire d'acquérir un savoir technique de la reproduction cinématographique de la vie, équivalent au savoir technique de la reproduction de la parole par l'écriture. Des siècles durant, ce savoir fut d'ailleurs réservé aux élites, jusqu'à ce que, la révolution industrielle le rendant nécessaire, Jules Ferry décrète l'instruction publique obligatoire — ce qui ne répondait à aucune attente des peuples, à aucune «demande», mais à un projet et à une volonté politiques en partie issus des Lumières et de la pensée de Condorcet.

J'ai montré ailleurs pourquoi les technologies analogiques induisaient jusqu'à présent l'impossibilité d'une semblable distribution du savoir de la reproduction³⁰ : du fait de la délégation dans les machines de la compétence d'encodage et de décodage des enregistrements audiovisuels, un apprentissage du destinataire pour accéder aux contenus audiovisuels devenait inutile. C'est ce qui a permis la constitution d'une industrie audiovisuelle, c'est à dire d'une organisation reposant sur l'opposition des producteurs (côté analyse) et des consommateurs (côté synthèse).

30 «L'industrialisation de la mémoire»
in *La désorientation*, op. cité.

I have shown elsewhere why analog technologies have implied up to now the impossibility of such a distribution of the knowledge of reproduction³⁰: since the competence in the coding and decoding of audiovisual recordings has been given over to machines, apprenticeship by audiences of audiovisual content became meaningless. This is what allowed the constitution of an audiovisual industry, that is, an organization founded in the opposition of producers (on the side of analysis) and consumers (on the side of synthesis).

This is the situation that digital television will help to radically modify. Within this possibility lies the true politics of memory favoring the expression of cultural exceptions (all culture being, by nature, an exception, a singularity) and with these cultural exceptions, individual idiomatic singularities. Such a politics, which would launch again a diachronic dynamic, and in the same stroke would assuage the state of intolerable cultural suffering in which peoples are abandoned, would be the expression of a will and a project comparable to what in its time was Ferry's Initiative, of which we have forgotten how audacious it must have been, since a major portion of public finance had to be sacrificed to allow this distribution of the knowledge of the reproduction of speech. This was the audacity that permitted the birth of modern industrial democracies, and an unprecedented growth in material and immaterial goods.

✱

Under what conditions would such a politics be possible today? Once again, we shall return to the example of the writing of speech, and proceed by comparisons, not between language and cinema, but between two techniques of reproduction.

Grammar was established as the delinearization of the flux of speech. As both grammatization (prescriptive authority over idioms) and grammaticalization (the apprenticeship of writing and the condition of political education).

Today, owing to the digitization of the analog, the conditions of a grammatization and grammaticalization of the audiovisual are present. At stake is the future as such: the follow-up of History which is written through stories, tales and fables.

Digital television is being invented. NBC and Microsoft have recently joined forces to prefigure digital television on the Internet. News programs will be able to be offered "on demand." "Video on demand" is the beginning of the delinearization of the arche-flux of programs. Such a service is an audiovisual data-bank, made up of temporal objects which are themselves flux which the subscriber can consult at his leisure. Thus one exits the program grid (this does not mean that the traditional canals of diffusion, their grids and their rendez-vous are going to disappear, but that these services will be complementary).

In France, Channel 5 has just created a Bank of Programs and Services which is on the Internet, allowing images in digital format to be downloaded on a personal computer.

The logic of such an innovation will ineluctably lead to the TV computer allowing the viewer not only to delinearize the arche-flux of programs, but the delinearization of the program elements themselves: the audiovisual temporal objects. This would be an authentic interactive digital television, offering the viewer the possibility not only to watch the images (synthesis) but to observe them (analysis).

Digital television is the pursuit of cinematographic grammatization. However, this is not the only possibility.

Either this television will aim at maintaining, even reinforcing the opposition of producers and consumers in the sense of synchronization, masking it in an illusory "interacti-

30 «L'industrialisation de la mémoire»
in *La désorientation*, chapter three.

C'est cette situation que la télévision numérique permettrait de modifier radicalement. Et c'est dans cette possibilité que résiderait une véritable politique de la mémoire favorisant l'expression des exceptions culturelles (toute culture étant toujours, par nature, une exception : une singularité) et à l'intérieur de celles-ci, de singularités idiomatiques individuelles. Une telle politique, qui relancerait une dynamique diachronique, et qui par là même viendrait soigner l'état de souffrance culturelle intolérable dans lequel sont aujourd'hui abandonnés les peuples, serait l'expression d'une volonté et d'un projet comparables à ce que fut en son temps l'initiative de Ferry, dont on a oublié à quel point elle était audacieuse, puisqu'elle consistait à sacrifier une énorme part des finances publiques à distribuer le savoir de la reproduction de la parole. Audace qui a permis la naissance des démocraties industrielles modernes, et une croissance des biens matériels et immatériels sans précédent.

✱

À quelles conditions une telle politique serait-elle possible aujourd'hui ? Il faut là encore revenir sur l'exemple de l'écriture de la parole, et procéder par comparaisons non pas entre langue et cinéma, mais entre deux techniques de reproduction.

La grammaire s'est établie comme délinéarisation du flux de paroles. A la fois comme grammatisation (c'est à dire prise de pouvoir sur les idiomes), et comme grammaticalisation (apprentissage de l'écriture et condition de l'éducation citoyenne).

Aujourd'hui, du fait de la numérisation de l'analogique, les conditions d'une grammatisation et d'une grammaticalisation de l'audiovisible sont réunies. L'enjeu est l'avenir comme tel : la suite de l'Histoire qui s'écrit à travers les histoires, les contes et les fables.

La télévision numérique est en train de s'inventer. La chaîne de télévision américaine NBC et l'entreprise de génie logiciel Microsoft ont récemment conclu un accord pour la préfigurer sur le réseau Internet. Celle-ci permettra la distribution de programmes d'actualité vidéo «on demand».

La «video on demand» est le début de la délinéarisation des archiflux de programmes. Un tel service est une banque de données audiovisuelles, constituée d'objets temporels qui sont eux-mêmes des flux, que l'abonné de la banque peut consulter à sa guise : on sort ainsi de la grille de programme (ce qui ne veut pas dire que les canaux de diffusion traditionnels, leurs grilles et leurs rendez-vous vont disparaître : les services seront complémentaires).

En France, la Cinquième vient de présenter une Banque de Programmes et de Services, consultable par Internet, et permettant de télécharger sur un micro-ordinateur des images en format numérique par satellite.

La logique d'une telle innovation est inéluctablement celle d'un téléviseur-ordinateur qui permettrait de passer, pour le spectateur, non seulement à la délinéarisation de l'archiflux des programmes, mais à la délinéarisation des éléments de programme eux-mêmes : les objets temporels audiovisuels. Telle serait une véritable télévision numérique interactive : elle donnerait au spectateur la possibilité non seulement de regarder les images (synthèse), mais de les observer (analyse).

La télévision numérique est la poursuite de la grammatisation cinématographique. Mais il n'y a pas qu'une possibilité de poursuivre.

Ou bien cette télévision visera à maintenir, voire à renforcer l'opposition des producteurs et des consommateurs dans le sens de la synchronisation, en la masquant par une «interactivité» illusoire, ou bien, au contraire, la numérisation modifiera en profondeur les relations entre destinataires et destinataires de l'audiovisible en relançant de nouvelles possibilités de diachronisation.

vity" or, on the contrary, digitization will profoundly modify the relations between audio-visible senders and receivers by setting up new possibilities of diachronization.

The question is one of knowing how public access interfaces to the digitized images will be designed, and whether several politics of cultural accompaniment for the apprenticeship of these new tools will be implemented.

Either digital television sets will be proposed following "social demand" expressed and formulated by classic market studies, and as a result the opposition between production and consumption will be maintained, for such studies will inevitably conclude that the great majority of the "public" wants nothing other than a television with more and more beautiful images and couldn't care less for machines featuring complex systems of image analysis requiring veritable competencies.

Or, it will be understood that the stakes are altogether other, and that, just as the great majority of French people in the age of Ferry had no immediate interest in seeing their children spending time in school when they could be helping their parents in the fields and factories with however scant revenues, a veritable politics of cultural exception must not seek justification in an inexistent "social demand" but must decide to implement a project necessary in itself.

Translated by George Collins

Toute la question est de savoir comment seront conçues les interfaces d'accès aux images numérisées pour le public, et si des politiques d'accompagnement culturel pour apprendre à utiliser ces nouveaux instruments seront mises en œuvre.

Ou bien on proposera des téléviseurs numériques conçus à partir de la «demande sociale» exprimée et mise en forme par des études de marchés classiques, et alors, l'opposition entre production et consommation sera maintenue, car de telles études feront inévitablement apparaître que le «grand public» ne souhaite pas autre chose qu'une télévision montrant de plus belles images et n'a que faire de machines mettant en œuvre des systèmes complexes d'analyse d'image, nécessitant de véritables compétences.

Ou bien on comprendra que l'enjeu est tout autre, et que, comme il est évident que la très grande masse des français de l'époque de Jules Ferry n'avait pas d'intérêt immédiat à ce que les enfants passassent un long temps à l'école, privant les ouvriers et les paysans de leurs bras et des maigres revenus qu'ils pouvaient dégager, une véritable politique de l'exception culturelle ne doit pas vouloir s'appuyer sur une «demande sociale» qui n'existe pas, mais doit décider de mettre en œuvre un projet nécessaire par lui-même.

*

Si le cinéma, en se développant comme reproduction de la vie, a changé cette vie, les algorithmes d'analyse d'image qui viennent maintenant modifier le cinéma lui-même permettront soit un accès réflexif à la puissance transformatrice du cinéma, ce qui serait en soi une nouvelle transformation, soit un barrage renforcé contre une telle réflexivité.

Si le modèle hollywoodien, auquel les tenants européens de l'exception culturelle prétendent s'opposer tout en le reproduisant chez eux, reposait sur l'opposition production/ consommation, l'Amérique hollywoodienne n'a pas créé la situation d'opposition entre consommation et production, entre synthèse et analyse: c'était l'état de la technologie cinématographique analogique qui induisait cette partition, dont la logique hollywoodienne n'a fait que tirer le plus grand parti possible, qu'elle a renforcée, et par laquelle elle a fait adopter au monde entier un nouveau mode de vie, ce qui lui a permis d'inonder le monde de ses marchandises.

La technologie cinématographique analogico-numérique vient changer cet état de fait. Elle ouvre une nouvelle époque de la grammatisation. Savoir se saisir de ce changement constitue l'enjeu politique mondial du siècle à venir.

Bernard Stiegler
Institut National de l'Audiovisuel

Four thousand years of linear writing have accustomed us to separating art from writing. André Leroi-Gourhan

Beginning to write without the line. Jacques Derrida

One of the most evident effects of the increasingly explicit technicization of the world is the predominance of the image — or, more often, “tele-” image — in ever broader but converging domains of experience. For many, the subordination of experience to the image has come to represent best the cultural fate of modern technology. The judgment is not fortuitous. Since human consciousness is more immediately implicated in the effects of the image than of those of other processes of technicization, the image has become a major collective site of reflection upon technics. This is also not fortuitous. The predominance of the image in contemporary actuality is due, precisely, to its ability to affect us quasi-immediately. This quasi-immediacy is a consequence of at least three factors: digitalization, what is called “real time,” and the present sway held by economic “logic” over political and cultural processes. Inextricably linked, these factors form part of a technico-economic complex that has made the image into the prevalent contemporary vehicle of human communication, identification and symbolization at a world level. This complex is explicitly transforming traditional and modern forms of organization (economic, social, political and cultural) as well as the terms in which reflection and judgment (political, cultural and ethical) upon such transformation are to be articulated. The tele- image, together with the complex which makes it possible, have thus become the site of negotiation for the future of culture as such.

In the last few years critical reflection upon the increasing predominance of the image within society has as a whole tended to be reactive (in the Nietzschean sense). For it has been pitched in terms of “resistance” to the image and to the poverty of indifferentiation that has accompanied its socio-cultural growth. Such critiques — at times profound and welcome with regard to their adversary, the politically empty neo-liberal affirmation of contemporary technical processes¹ — have often come from radically heterogeneous cultural formations (both religious and secular, ethnic and cosmopolitan, the Left and the Right of the political spectrum), as if the process of indifferentiation that accompany the image’s rule has until now also oriented critical reaction to it. This is at least the case in Europe.

It is in this context that Jacques Derrida and Bernard Stiegler’s *Echographies de la télévision. Entretiens filmés* is an important and welcome book. Made up of a long interview with Derrida, conducted by Stiegler, on the contemporary teletechnologies, flanked by two individual pieces by each philosopher (respectively “Artefactualités” and “L’image discrète”), *Echographies* constitutes a reflective intervention in the field of the tele-image, and the teletechnologies in general, that has important implications for both our understanding of the image and our relation to it. For *Echographies* sets the terms for a critical relation to the image which re-inscribes the above positions of economic “affirmation” and cultural/intellectual “resistance” within an economy that exceeds their pertinence.

¹ The work of Paul Virilio has been especially important in this respect. See, for example, his recent *Cybermonde, la politique du pire*, Paris: Les éditions Textuel, 1996.

Quatre mille ans d'écriture linéaire nous ont fait séparer l'art et l'écriture. André Leroi-Gourhan

En commençant à écrire sans ligne. Jacques Derrida

Vers une culture critique de l'image - J. Derrida et B. Stiegler, *Échographies de la télévision. Entretiens filmés*, Gallilée-INA, Paris : 1996. Richard Beardsworth

L'un des effets les plus évidents de la technicisation explicite du monde est la prédominance de l'image — ou plus souvent de la « télé »-image — dans des domaines de plus en plus étendus mais convergents de l'expérience. De cette subordination de l'expérience à l'image, d'aucuns y voient le destin culturel de la technologie contemporaine. Ce n'est pas sans raison. L'image est effectivement devenue, étant donné que les effets de l'image mobilisent la conscience de manière plus immédiate que ceux d'autres processus de technicisation, un site collectif majeur de réflexion sur la technique. Ce n'est pas non plus sans raison. La prédominance dans l'actualité relève justement de sa capacité à nous affecter immédiatement, ou presque. Une telle quasi-immédiateté résulte d'au moins trois facteurs : la numérisation, ce qu'on appelle le « temps réel », et l'emprise actuelle de la « logique » économique sur les processus politiques et culturels. Liés inextricablement les uns aux autres, ces trois facteurs font partie d'un complexe technico-économique qui a transformé l'image en le moyen contemporain majeur de communication, d'identification, et de symbolisation au niveau mondial. Ce complexe redéfinit actuellement les modes d'organisation traditionnels et modernes (économiques, sociaux, politiques, et culturels) aussi bien que les termes de toute réflexion et tout jugement sur ces transformations (politiques, culturels, et éthiques). La télé-image ainsi que le complexe dont elle dépend sont par conséquent le lieu de négociation de l'avenir de la culture comme tel.

Au cours de ces dernières années, la critique de cette prédominance croissante de l'image au sein de la société a été souvent, dans son ensemble, réactive au sens Nietzscheen, s'exprimant en termes de « résistance » à l'image et à l'indifférenciation appauvrissante qui accompagne son développement socioculturel. De telles protestations, quelque profondes et nécessaires soient-elles eu égard au cynisme politique de l'affirmation néo-libérale des processus techniques,¹ proviennent souvent de formations culturelles radicalement hétérogènes (religieuses aussi bien que laïques, ethniques aussi bien que cosmopolites, à droite comme à gauche), comme si les processus d'indifférenciation accompagnant l'hégémonie de l'image avaient commandé aussi jusqu'aux réactions critiques à son égard. C'est au moins le cas pour l'Europe.

C'est dans ce contexte que le livre de Jacques Derrida et de Bernard Stiegler, *Echographies de la télévision. Entretiens filmés*, nous semble important et particulièrement bienvenu. Composé d'un long entretien de Derrida par Stiegler au sujet des télétechnologies, encadré d'un écrit de chaque philosophe (« Artefactualités » de Derrida et « L'image discrète » de Stiegler), *Echographies* constitue une intervention d'ordre philosophique dans le champ des télé-images et dans celui des télétechnologies en général. Ces entretiens et documents annexes ne peuvent que modifier notre compréhension et notre rapport à l'image en établissant les termes d'un rapport critique à elle et en réinscrivant

¹ L'œuvre de Paul Virilio a été particulièrement importante à cet égard. Voir, par exemple, son récent *Cybermonde, la politique du pire*, Les éditions Textuel, Paris : 1996.

It does this by situating the image within its present technical and economic actuality as well as by relating this actuality to wider questions of inscription, time and space. This is the first importance of the volume; other reasons for its interest emerge from it.

It is, for example, to the credit of Bernard Stiegler to have arranged such an interview given that its axes of reflection carefully foreground the political pertinence of Derridean deconstruction today: not only in terms of its specific reflection upon technics but also, and more importantly, in terms of its more general reflection upon the relations holding between contemporary technics, time, space, politics, and thinking or reflection as such. The very nature of the conversation between Stiegler and Derrida gives Derrida occasion to be precise about how his own thought appraises and responds to contemporary actuality in political, ethical and critical terms. At a time when the political credentials of deconstruction are often still suspected, *Echographies* serves, therefore, as a sharp reminder of the general importance of Derridean thought to innovative political reflection of the future.

Echographies is, however, not just a *mise au point* of Derrida's philosophy. This is because Derrida's interviewer, Bernard Stiegler, has himself a very powerful and original philosophical position regarding the teletechnologies. As a result the interview not only borders on a true exchange of ideas, it also bears witness to an important intellectual tension between the two men concerning the relation between philosophy, technology and politics. As we shall see, the tension concerns ultimately the relation between determination and the future. Now, if *Echographies* is all the more interesting a text for not just being an interview, it is at the same time disappointing for this very reason. For the tension between Derrida and Stiegler is never properly articulated given that their conversation remains in form and diction precisely too much of an interview. Stiegler's thoughts are as a result cramped, and Derrida's responses to his questions and interventions remain too much within the ambit and terms of his own philosophy. Having read both the interview and the separate pieces from each philosopher, the reader is consequently left at the end with the sense that an important articulation between technology, politics and reflection has been entered upon but not brought to a satisfactory intellectual conclusion (be it one where the lines of disagreement are simply made clear).

In the following I will be concerned with these three aspects of the book: Derrida's important elaboration of a critical relation to the image, Stiegler's own dense response to the question of the contemporary teletechnologies and, finally, the nature of the tension between the two that *Echographies* articulates and yet only organizes at a symptomatic level.

✱

Near the beginning of the interview, having pointed out that, for deconstruction, writing is already a teletechnology, Stiegler asks Derrida in what the "specificity" of the contemporary teletechnologies lies. The question returns under many guises throughout the interview, a return that suggests both the strategic importance of the question and a certain sense of dissatisfaction on Stiegler's part with Derrida's answer (one which will serve us later as guide to Stiegler's own preoccupations with this specificity and to what the interview does not articulate in its regard). Derrida's response is both highly consistent with his thinking upon writing and arche-writing since *Of Grammatology* and permits him to rehearse the ethico-political implications of this thinking that have explicitly come forward in work from the 1980s. It thus threads together, in a prudent and impressively

son affirmation néo-libérale et la résistance culturelle/intellectuelle dans une économie autrement plus pertinente. Le livre situe l'image dans son actualité technique et économique, qui est elle-même située par rapport aux questions plus larges de l'inscription du temps et de l'espace. Ce n'est pas le moindre mérite du livre, et tous les autres en découlent.

C'est à Stiegler, par exemple, que revient l'idée heureuse d'un entretien de ce type dont les formes et les modes soulignent avec force l'actuelle pertinence politique de la déconstruction derridienne, non seulement à travers sa pensée sur la technique mais surtout en ce qui concerne la question de ce qui rassemble aujourd'hui la technique, le temps, l'espace, la politique, et la pensée en tant que telle. La nature même de la conversation entre Stiegler et Derrida procure à ce dernier l'occasion de préciser de quelle manière sa pensée évalue et répond, en termes politiques, éthiques, et critiques, à l'actualité. Au moment où c'est précisément la portée politique de la déconstruction qui est mise en doute, *Echographies* confirme l'importance de la pensée derridienne pour toute réflexion politique innovatrice de l'avenir.

Le livre n'est pas pour autant une simple mise au point de la pensée de Derrida. Stiegler, l'interviewer, a lui-même des positions philosophiques à défendre par rapport aux télétechnologies, d'une puissance et d'une originalité singulières. L'entretien frise constamment un véritable échange d'idées, et témoigne d'une remarquable tension intellectuelle entre les deux philosophes sur la nature du rapport entre philosophie, technologie, et politique. On verra que c'est autour de la question de la détermination de l'avenir que cette tension est à son comble. Or, si *Echographies* est d'autant plus intéressant de ne pas être un simple entretien dans les formes, il déçoit, néanmoins, pour cette raison même. Car, prise malgré tout dans les conventions de l'entretien, cette tension ne peut jamais s'articuler en tant que telle. Par conséquent, l'élan de la pensée de Stiegler s'en trouve gêné, et la part prise par Derrida à la conversation ne dépasse pas le cadre et les attendus de sa propre pensée. C'est d'autant plus regrettable que, lecture faite de l'ensemble, on a l'impression que la chance d'une articulation innovatrice entre technologie, politique, et réflexion s'est présentée (ne serait-ce que celle d'une explication des axes d'un désaccord) mais n'a pas été saisie.

J'aborderai dans ce qui suit trois aspects du livre : l'élaboration par Derrida d'un rapport critique à l'image, l'élaboration complexe de la question des télétechnologies par Stiegler, et enfin, la nature de cette tension qui donne son allure et son rythme au livre tout en restant au niveau d'une organisation symptomatique.

*

Vers le début de l'entretien, ayant rappelé que pour la déconstruction l'écriture relève déjà des télétechnologies, Stiegler demande à Derrida en quoi consiste leur « spécificité ». Cette question revient à de nombreuses reprises au cours de l'entretien, suggérant à la fois son importance stratégique et un certain sentiment de frustration qu'éprouve Stiegler devant la réponse de Derrida, sentiment qui nous permettra plus tard de repérer les préoccupations propres à Stiegler ainsi que l'implicite de la conversation. La réponse de Derrida s'inscrit de manière conséquente dans la pensée de l'écriture et de l'archi-écriture, élaborée pour la première fois dans *De la grammatologie*, et dont les implications éthico-politiques qui apparaissent de plus en plus explicitement dans son travail depuis les années quatre-vingt sont expressément évoquées. De façon prudente et économique, cette réponse lie la trace, l'écriture, la technologie, et le poids éthico-politique de l'avenir

economic manner, the relations holding between the trace, writing, technology and the ethico-political purchase of the absolute future — what he has theorized since the middle 1980s in terms of the “promise” or the “messianic.”²

Derrida’s response to the question of the “specificity” of the contemporary teletechnologies is twofold. On the one hand, he stresses the fact that there is nothing new, that is, that

whatever this specificity, it does not suddenly replace a natural or immediate speech with prosthesis, teletechnology, etc. There have always been, there always are such machines, even in the age of handwriting, even in the course of a so-called live conversation. (p. 47)

On the other hand, he emphasizes that their singularity lies in the fact that

the greatest compatibility, the greatest coordination, the liveliest possible affinity appears to be imposing itself today between what seems the most alive, live, and *différance* or delay, the delay in the exploitation or diffusion of the living. (*ibid.*)

With this dual response, Derrida tackles the “today” of the tele-image as a new epoch of “writing” (rather than of an image in distinction to writing) through which moves, and is to be articulated as such, the general movement of *différance*, discreteness and spacing. The tele-image is accordingly approached theoretically *qua* a singular synthesis of time and space (one that “appears” immediate), which singularity is nevertheless analyzed and understood from within a differential movement of synthesis (an economy) that includes all types of marks. This major point carries several implications which I will group together for reasons of clarity although they are deployed by Derrida over the time of the interview as a whole as well as in his separate piece “Artefactualités.”

— First: any opposition of the image to the written word — together with the cultural and political stakes accompanying such an opposition — is seen to be untenable. For both the image and the written word are effects of what Of *Grammatology* called “arche-writing” (a differential structure of discrete marks, or spacing) which includes the digital image as much as the ideogrammatic, pictographic, phonetic or alphabetic mark. This means that just as one cannot oppose the image to the word, so, also, one cannot not think the contemporary technologies in relatively specific terms. It is consequently from the backdrop, as it were, of arche-writing that Derrida constantly resists seeing the teletechnological as something “absolutely” specific: I will come back to this later when developing Stiegler’s own response to the terms of this specificity.

— Second: Derrida analyzes the above spacing of the tele-image in terms of the spacing between temporal ecstases that the immediacy of the image in real time appears to flatten out. With the teletechnologies, the near and far are brought together in such a way that the “spacing” of time and space is radically reduced. For Derrida, it is this reduction which characterizes the “specificity” of contemporary actuality. Thus critical reflection upon the tele-image is placed within a more broad thinking of the spacing of time and space.

— Third: for Derrida, just as this reduction of time and space carries crucial and urgent ethical and political connotations, so it is here that the task of philosophy in relation to actuality is located (see especially, pp. 13, 19 and 28 of his “Artefactualités”). For if the end of totalitarian regimes was due more to the pervasiveness of the teletechnologies than to human rights, the post-Cold War world is one in which time and place are now foregrounded as immediately ethical and political issues. The ethico-political cannot, that is, be thought today either without reflecting upon time and space as such or without articulating the relations between the spacing of time and space, on the one hand, and tech-

2 The radical structure of the promise is first developed by Derrida in relation to negative theology in “Comment ne pas parler: dénegations” in *Psyché* (Paris: Galilée, 1987, pp. 555-596), to the Heideggerian problematics of debt and engagement in *De l'esprit. Heidegger et la question* (Paris: Galilée, 1987, note 1: pp. 147-154), Eng. trans. Geoffrey Bennington and Rachel Bowlby, *Of Spirit. Heidegger and the Question* (Chicago: University of Chicago Press, 1989, note 2:

pp. 129-136), and to Paul de Man’s reading of Rousseau’s *Social Contract* in J. Derrida, *Mémoires for Paul de Man*, trans. Cecile Lindsay, Jonathan Culler and Eudardo Cadava (New York: Columbia University Press, 1986). The distinction between the “messianic” and messianism in the context of the promise is first fully developed in relation to Marxian thought and its modern and contemporary fates in J. Derrida, *Spectres de Marx* (Paris: Galilée, 1994: esp. p. 56, pp. 111-2,

124-6 and 265-268); Eng. trans. by Peggy Kamuf, *Specters of Marx: the State of the Debt, the Work of Mourning and the New International* (London and New York: Routledge, 1994, p. 28, pp. 65-6, pp. 73-75, pp. 167-169). The relation between the promise, the messianic, religion and technology with which *Spectres de Marx* closes has been since elaborated in detail in Derrida’s profound “Foi et savoir: les deux sources de la ‘religion’ aux limites de la simple raison”